Vitejii ostași ai Muncii un glas obștesc ne cheamă
La luptă cu Ruina atotcotropitoare,
Căci arma ei ne-nvinsă-i Unealta creatoare.
(Imn Muncii)

Retorismul, alegorismul artificios, abstractismul vor face ravagii și în volumele următoare, în expresie, însă mai puțin rudimentară, de regulă, mai stilizată, mai interiorizată. Discursul ia ton de confidență, conținutul său este sufletesc :

Simt sufletul cum prin adîncul din mine curge ca un rîu
Ce-și mînă turburele-i ape spre-o neștiută mare moartă.
Cînd prin deșerturi blestemate și cînd prin holde mari de grîu
Închis în albia vieții, încolăcită ca o toartă.
(Botezul)

Personificările sînt sau integrate de la început în convenție, bunăoară în contexte de feerie, uneori bufă, precum în *Fapt de noapte*, unde

Ghebosul moș amurg din zare plecat pe munți și pe coclaur
S-adune zîrnă otrăvită și rădăcini de somnoroasă,
Tulind-o grabnic, o sfeclește și-n brînci pe-o clină lunecoasă
Își pierde cizmele lui scumpe cu lustruiți carîmbi de aur,

sau elaborate cu un rafinament ce răscumpără banalitatea procedeului. Astfel, în *Fantezie de seară*, Seara e omologată cu Salomeea :

Ce crudă și sălbatecă e Seara,
Cum schimbă fețe-fețe, zbuciumată,
Cînd rumenă, cînd galbenă ca ceara...
Și, pasionată,
Ca Salomeea după ce a dănțuit
Cum o sfătuise Irodiada,
Ea-și duce pe tipsia cerurilor prada,
Capul proorocului iubit.
Soarele îngălbenit...

iar în *Ca o baiaderă*, Noaptea devine oficianta cultului păgîn al simțurilor :

Frumoasă, lîncedă și goală,
Mlădia Noapte-n fața lumii iese,

Jucînd din șoldurile largi, domoală.
Desprinsă de pe țîțele păgînei preotese,
Îngusta-i cingătoare în văzduhuri scapă :
Rămîne goală-n cer pe dalele seninătății,
Ca o dănțuitoare, gata să înceapă
Dumnezeiescul dans al voluptății.

Uneori, prin întrebuințarea prosopopeei și alegoriei, se obțin chiar rezultate notabile ; în *Răsărit de cîmpie*, mai ales, unde soarele e un „vultur uriaș de pază", un „șoim de aur", un „hultan de foc", care

....cînd se avîntă și-și desface
Covîrșitoarele lui aripi de lumină,
Izbește pînă-n bolta cerului cu ele
Și bate slăvi încovoiate,

și în *Zilele :*

Trec zilele cu sacii goi în spate,
Ca niște cerșetoare alungate,

Din casă-n casă și din poartă-n poartă,
Pe ulița vieții cea deșartă.

Cu tălpile rănite, zdrențăroase,
Sînt numai piei întinse peste oase.

Aceasta în *Poeme cu îngeri* (1927). În *Destin* (1933), în *Urcuș* (1937), în *Întrezăriri* (1939), predispoziția alegorizantă se traduce foarte adesea într-un metaforism arbitrar, fortuit, poeziile fiind inundate de „seva albă a multor cerești singurătăți", de „vertebre tari de cuget", „feștila unui gînd", „fagur de liniște", „aracii nădejdii", „vița vieții", „boabele durerii", „must de noapte", „șerpi moi de șoapte", „puii-nchipuirii", „sibile de imagini", „piatra fericirii", „duium de singurătate", „varga nemuririi", „păstăile-amintirii", „păstaia bătrîneții", „drojdii de destin", „chenare lungi de liniști", „schelete vii de pofte", „stîlp de rugăciune", „bolți de dor", „turle mari de gînd" ș.a.m.d. Poetul „se bagă surugiu la cuvinte", devine „pescuitor de gînduri". Ai zice, judecînd după anumite împerecheri imagistice împotriva firii, după, în general, o seamă de ticluiri apoetice, că lui Vasile Voi-

culescu îi lipsește, pur și simplu, simțul poeziei. Dar, numaidecît, alte imagini, din alte poezii, sau chiar din aceleași, vin să dezmintă o astfel de concluzie.

Să revenim însă la ideea centrală. Subsidiară în primele trei volume, tematica religioasă — sau, mai ales, pseudoreligioasă — se impune, în cel de al patrulea, în prim-plan. *Poeme cu îngeri,* culegere apărută în anul cînd autorul îșîi începea colaborarea la *Gîndirea,* este — în aparență doar — cartea de vizită a ortodoxismului literar, așa cum *Pe Argeș în sus* este — efectiv — actul de identitate al tradiționalismului interbelic. Spațiul ei este invadat de îngeri. Unele dintre poezii par comentarii la desenele cu care Demian a ilustrat paginile revistei. Într-un loc se arată Domnul, „înconjurat de îngeri albi", în altul Îngerul străjuiește la porți, mai încolo, un înger culege snopi, în preajmă zboară „îngerul luminător". Din volumul special oferit, cerești zburători trec în cele următoare, unii slujindu-se de „toiag". După ce ochiul se obișnuiește cu asemenea prezențe și începe a le examina critic, băgăm de seamă că unii dintre îngeri sînt cam de carnaval. Simple măști. Subiectul liric intră într-o clădire păzită de îngeri, populată de îngeri, spre a vizita un înger, „îngerul din odaie" :

Cine nu mă iartă
C-am îndrăznit ?
Îngerul de la Poartă
Nu m-a oprit ;

Îngerul de la trepte
Nu s-a uitat,
Albe și drepte
Trepte-am urcat ;

Îngerul de la ușă
S-a dat la o parte...
Doamne, ce cătușă
Ne mai desparte ?...

Am intrat în odaie,
Ferestrele deschise :
Fata cea bălaie

(Îngerul din odaie)
Mi-ntinse mîna și murise.
(Îngerul din odaie)

Calitatea de înger nu-i, după cum se vede, ceva de natură ontologică ; e doar o funcție. Poetul a îmbrăcat, pur și simplu, în uniforme de îngeri pe portarul, pe surorile unui spital, de asemenea pe o anume pacientă, și iată-ne în eden. Altundeva, este travestit în înger un văcar :

Și-aurit întreg de jarul
Care arde-n asfințit,
Lin coboară-n sat văcarul
Ca un înger strălucit.
(De la pășune)

Îngeri sînt copiii porniți cu colindul ;

Într-o noapte ne-au cîntat îngerii la prag.
Am sărit din somn să-i apăr de cîini.
(Cheia de aur)

Îngeri — albinile :

Îngeri iuți, aprigile albine
Trec și poartă polenul de la floare la floare.
(Așteptare sub cortul pustiei)

Înger este, firește, iubita, care, cînd se dezbracă, leapădă pe podea... îngeri :

Cîți îngeri de mătase ai în pază ?
Cînd zboară-n lături fragedul lor stol,
Ies sîni și brațe, rază după rază,
Din visteria trupului, domol.
(Cîntec pentru dezbrăcare)

În asfințit,

Un sînge cald de înger sclipește pe ponoare
Și calci cu teamă-n iarbă ca-n fulgi de heruvim.
(Sosește fericirea)

Cînd plouă,

Bat îngerii în tobe de nori...

(Ploaie mare)

Într-o clipă de zbucium, poetul vede

Din cer pînă-n adîncu-mi vărsîndu-se surpată
O neagră cataractă de îngeri prăvăliți.

(Cupa)

Vasile Voiculescu a înzestrat, după cum o atestă exemplele, poezia ortodoxistă cu îngeri foarte profani, ba chiar lascivi, sau a redus, asemenea multor confrați, suavele ființe aripate la simplu element decorativ. Nu întotdeauna însă. Există nu puține situații în care îngerii, departe de a poseda materialitatea carnală din *Cîntec pentru dezbrăcare*, sînt dematerializați pînă la abstractizare, uneori rămînînd simple nume. Dînd, în vis, „ocol grădinii sfinte", poetul constată cu dezolare că „focosul heruvim flăcărător" nu-i „arată poarta, ca-nainte" *(Spuneți-i că m-am înturnat)*. Exasperat de aglomerarea în conștiință a prea multor gînduri nepioase, ce alcătuiesc „un codru de stafii", el cere Domnului să trimită „un pîlc de îngeri, în spate cu securi" *(În pădurile de gînduri)*. Într-o poezie, se crede grîu scuturat dintr-un snop și cules de un înger *(Grîu comun)*. În alta, îngerul lovește în pereții sufletului cu „securea durerii" *(Luminătorul)*. Din unealtă a îngerilor, Durerea devine pînă la urmă înger ea însăși, ba chiar „crăiasă și pildă îngerilor tuturor" *(Durerea)*. Apartenența la tagma angelică nu e totdeauna realitate, ea poate fi doar aspirație, virtualmente, „îngerețe" :

Coborînd pe line aripi de suspine,
La un loc cu viermii, lin, să nu-i deștepte,
Se întoarce-n carne, alte vremi s-aștepte,
Alba îngereță închegată-n tine !

(Înger amînat)

Îngerii nu sînt, în stihurile lui Voiculescu, unicul vehicol al sentimentului religios sau cvasireligios. Continuînd exercițiul din volumele precedente, poetul rescrie capitole din evanghelii, precum acele referitoare la

umblarea pe ape și cina cea de pe urmă *(Isus pe ape, Pregătiri de cină, Cina cea de taină)*, ori fantazează — într-un spirit mai curînd renanian sau chiar voltairian — în marginea unor momente din biografia cristică *(Pe drumul de aur al Sidonului, Mîntuirea lui Hur, Orbul)*. Piesele respective cumulează puține proprietăți de natură să rețină în vreun chip mai special atenția, artistic sau ideologic. Ele versifică impecabil relatări ale Noului Testament sau, mai ales, propun noi scene biblice, în completarea celor canonizate, ori glosează în jurul textelor sacre, fără a comunica neapărat stări sufletești specific creștine. Aceasta fiindcă versurile nu prea au vibrație, sînt „făcute", parnasiene. Doar în *Pregătiri de cină*, capătă, spre final, un incontestabil accent emotiv, în limitele parnasianismului, totuși, și fără ca faptul să traducă o atitudine religioasă. Apostolii înfățișează învățătorului mielul menit sacrificării :

Era un miel molatic cu lațele plăvițe,
Mirositor a lapte — și-l toropise somnul,
Cu fruntea cucuiată de două mici cornițe,
Și presimțind scăparea a behăit spre Domnul.

Atunci, duios și pașnic, ca un păstor din munte,
Isus îl luă în brațe cu-adîncă sfîșiere,
Îl sărută cu sete pe bot, pe ochi și frunte,
Apoi întoarse capul și-l dete spre junghiere.

În general vorbind, poezia de inspirație religioasă a lui V. Voiculescu acuză cerebralitatea și meditațiile, „rugăciunile" poetului zvîcnesc la modul cu adevărat liric doar incidental. Un inefabil fior de poezie străbate bucățile de factură argheziană *Așteptare sub cortul pustiei* și *Plîngere către heruvim*, monologuri dramatice — cu implicații polemice, primul — pe tema neputinței comunicării cu absolutul. Poetul reproșează „Părintelui", asemenea „psalmistului" din *Cuvinte potrivite* și din viitoarele *Haruri* (poem datat : 1929, dar apărut în 1958), de a nu-și fi ținut legămîntul față de adorator, cum de altfel nici acesta din urmă nu și l-a respectat pe al său :

Așez gîndurile frămîntate, azimă căznită :
Dacă la început a fost cuvîntul, Părinte,
De ce lumea n-a fost în gura Ta o vorbă fericită ?
Ce mi-a rămas din alianța cu Tine ?

Eu m-am jurat pe lut, Tu pe cer
Nici unul legămîntul nu şi-l ţine —
Tu te-nfunzi în nori, eu în humă şi pier...

deploră absenţa din lume a sacrului :

...Avem carne, ce de prea mult sînge crapă,
Dar carnea şi sîngele nu ni se fac duh.
Cîmpurile ni le taie trenul, cerurile aeroplanul,
Dar, domol prin praf de toiag supus,
Bătrînul Dumnezeu nu ne-a mai călcat Bărăganul
Şi pe apele noastre nu mai umblă Isus.

În notă arghezianã e şi o altă piesă nu lipsită de pulsaţie emotivă *(L-am lăsat de-a trecut)*, nu în nota *Psalmilor*, însă, ci în aceea a *Versurilor de seară* şi a *Buruienilor*, anticipînd atmosfera unui poem din cadrul acestui din urmă ciclu *(A plecat)*, direct :

L-am cunoscut de cum l-am zărit :
Trimis înadins de soartă,
Mi-a trecut pe la poartă
Şi nu s-a oprit.
Era cu părul ca aurora
Aripile, cu pene de lumină,
Lînced le tîra la picioarele tuturora
Prin pulbere şi tină.

Cu asemenea rare excepţii, poezia religioasă a lui Voiculescu nu prea se realizează dincolo de hotarele corectitudinii :

Aşişderi crinului de cîmp sălbatec,
Nici eu nu ţes şi nici nu torc.
Momit de slava cerului văratec,
Cu ghimpii goi spre Tine mă întorc :
Îndură-Te şi-aruncă un mintean
De flori cu-mpărăteşti petale
În cîrca spinului brumat de-alean
Din bărăganul pajiştilor Tale.
Şi, toamna, cînd va sta să veştejească,
Trimite-ţi mielul paşnic să mă pască.
(Aşişderi crinului)

Altceva e atunci cînd motivul religios devine prilej de retrăire a unor emoţii din altă vîrstă ; în asemenea cazuri, lirismul este autentic, însă el emană nu atît din religiozitate, cît din candoare, din inefabilul autotransportării în ambianţa copilăriei :

Joi porneam în cete la pădure,
S-adunăm călţunaşi şi viorele,
Umpleam de chiot şi cîntec dealurile sure,
Uitînd că eşti mort şi c-o să Te împodobim cu ele :
Zăceau pe sfînta masă biete flori vinete, încă înfrigurate
Şi printre ele lucea, vie, zugrăvită pe icoană,
Roşia floare a coastei Tale însîngerate
Şi stropii de sînge picuraţi din coroană.
(Isus din copilărie)

Prin tot ce e durabil în opera sa, Vasile Voiculescu se impune ca poet al naturii în înţeles larg. Din fiecare dintre volumele sale se detaşează pasteluri vrednice de a figura în cea mai exigentă antologie a genului. Cele din *Poeme cu îngeri* şi din culegerile următoare egalează (unele întrec) în valoare piesele omoloage din *Pîrgă*, de care se diferenţiază artistic tot mai sensibil în virtutea unei constante evoluţii a modului poetic spre diafan şi muzical. Încă din *Poeme cu îngeri*, priveliştile încetează de a fi încadrate în margini de oţel, contururile lor tind să devină lichide, masivitatea cedează supleţei, sculpturalul — picturalului. Poetul începe să prefere liniei drepte sau frînte abrupt linia zveltă, unduitoare, peisajului montan, pe cel campestru şi marin. Versului clasic i se substituie adesea versul polimetric liber. Cu această în parte nouă tehnică, Voiculescu zugrăveşte bărăgane învăluite în umbrele înserării *(Bărăgan în amurg)*, şesuri şi coline dobrogene *(Dobrogea-n amiază de vară, În cimitirul turcesc din Mangalia)*, autumnale *(Plîns de toamnă, Toamna în baltă, După cules, Făurăria toamnei)*, marine *(Haitele mării, Efigii marine)*, în unele cazuri, tablouri de-a dreptul memorabile, în verde, albastru şi aur, precum acesta, al Bărăganului topit în azur :

În aur de pojarnic şi spumă de scumpie,
Rostogolind apusul la margini de pămînt,
Îşi joacă Bărăganul talazu-i de cîmpie
Cu iezere de ierburi zănatice în vînt.

Cd. 5110 coala 34

Sălbăteciuni albastre, sus, cerurile toate;
Jos nici un nor de dealuri pe-atît pămînt senin,
Un car şoldiu şi-afundă corabia pe roate,
Călătorind prin vaste limanuri de pelin...
(Bărăgan în amurg)

sau un altul, cu trestii, cocori, „păianjeni albi" şi soare aplecat spre ghioluri:

Păianjeni albi atîrnă-n cer
Şi-n piepturi negura stă gravă,
Pier iar cocorii în mister
Şi toată slava e bolnavă.

Ca pelicanu-n zbor atins,
Spre ghioluri soarele se-nclină.
Pe zdreanţa toamnei, mari s-au prins
Medalii triste de lumină.
(Toamna la baltă)

Foarte izbutite sînt o seamă de invernale, icoane în argint — *Iarnă scitică:*

...Sate-abia se-ngaimă
Sub zăpada groasă,
Fumu-n horn, de spaimă,
Iar dă buzna-n casă

Şi-n răspăr purtate
Peste creasta zării,
Viscole-ardeiate
Ard obrajii mării.

Colind uitat:

Cîntă lind colind
Pe la porţi oierii.
Se trezesc zîmbind
Dis din zor boierii.

Flori de cald iatac,
Dalbe jupînițe
Galeş îşi desfac
A genelor iţe.

Scuturînd din bărbi
Smocuri de ninsoare
Trec smeriţii şărbi
Pînă sub pridvoare.

Iarna de altă dată:

...cînd vîntul bătea peste ogeacuri,
Pîlfîiau fumurile ca niște steaguri.
Jur-împrejur se semeţeau pe zările line,
Înălţaţi peste norodul de muncele şi coline,
În captane de zăpadă, munţii strînşi ca la divan,
Penteleul ca un vodă purta soarele gugiuman...

şi mai ales *Gînduri de iarnă*, în care o simpatie franciscană, amestec de compasiune tandră şi umor duios adună la un loc, parcă „descîntate" — zice Vladimir Streinu — făpturi de toate felurile, duşmane, între ele unele, „ca în proza de nevînător a Odobescului, ca în aceea de vînător a lui Sadoveanu, ca într-o fermecată şi fermecătoare *Isopie*" [1]:

Aş vrea să ştiu ce face norodu-ntreg de jivini,
Cînd pier înnămeţile şi ape şi pămînturi,
Iar ţara e, din munte şi pînă jos în crivini,
Bataliştea ninsorii şi a celor patru vînturi.
Aş sta-ndelung de vorbă cu urşii din bîrloguri,
Să-mi spună cum e iarna la dînşii în bungeturi,
Cînd peste zmeurişuri zăpada cade stoguri
Şi zace cît căpiţa pe rugii de mureturi.
(. . . . .)
Cum ies acum bursucii cam nărăviţi la lene,
Cînd nu-s croite pîrtii prin grelele omături?
Cum mai răzbat puiendrii şi vulpile viclene
Cu cozile învoalte, tîrîş ca niște mături?

Orientat spre idilic, spre bucolic, spre stilizare, poetul nu şi-a pierdut simţul pentru elementar, pentru teluric; teluricul irumpe, în *Hoţi de cai*, într-un iureş de sălbăticie superbă:

---

[1] *Poezia lui V. Voiculescu*, în *Pagini de critică literară*, II, Bucureşti, E.P.L., 1968, p. 42.

Pocnet de harapnic scurt a detunat,
Spartă-n gol tăcerea țăndări a zburat ;
Val-vîrtej prin vadul nopții trec năluci,
Om cu ghebă neagră, cai plini de clăbuci.
Pe un cer cît lumea, stelele nu-ncap,
Și sub cerul ăsta nu se merge-n trap.
Urcă din porumburi șopot ne-nțeles ;
Cît o șură-aprinsă iese luna-n șes.
„Hii, căluții tatii, hii la drum întins.
Pîn'acuma urma nimeni nu ne-a prins.
Am gonit o noapte, de-am scăpa încai,
Să intrăm în țara hoților de cai :
Înecat de iarbă, sur de praf ori glod,
Bărăganul slobod n-are voievod.
Iureș ca la nuntă ! Hii și hai și hai,
C-am pătruns în raiul hoților de cai !

În cîteva piese din volumul *Destin* (1933), natura — o natură calmă, fraternă — încadrează fragmente de mitos autohton, puse în valoare cu subtilitate. Un copil intră în „codrul adînc și greu" ca într-o cetate a basmelor :

Umbla uluit, ca pe alt tărîm, aiurea,
Basmul nu era mai frumos ca pădurea
Sau pădurea era basmele toate la un loc !
Apa vîntului șuia prin frunze ca pe un scoc
Și-o vrajă-l fura spre funduri, aproape-n silă :
De copacul ăsta a fost legat Murgilă,
I-atîrnă încă funii de viță sălbatece...
În rariștea de ici au jucat zînele lunatece,
Prin scorburi stau pitici cu căciuli ascuțite,
Ei au strivit pe cărări ciupercile otrăvite ;
În bunget și-a prăpădit Doamna condurul,
Pe unde Strîmbă-lemne își ducea huzurul...
(Ionică)

Printr-un procedeu similar ni se oferă — transportați și de astă dată în fabulos — ocazia de-a asista la lupta șerpilor pentru „alegerea împăratului". Un copil găsește în pădure omida numită în popor „pisica popii", „o sculă grea de aur, bătută-n nestemate", căreia imaginația lui îi atribuie obîrșii fantastice :

Astă-noapte, jucîndu-se de-a baba oarbă,
Zînele au pierdut-o din pletele inelate
Sau s-a desprins din descopciatele lor rochii ?
Ah, e cu boabe de zmarand de-ți ia ochii
Și-n piezi cu două șiruri mărunte de rubine...
Stai, n-o fi căzut, cînd și-a frecat coarnele de tulpine
Cerbul din basme, cerbul vrăjit ?

Punîndu-și la contribuție astfel facultățile imaginative, copilul ajunge să regizeze mental un spectacol de epopee indică :

...Ies la mari răstimpuri șerpii să se bată,
Cînd vor să-și aleagă împăratul singuri :
Șerpii din dudaie cu pielea vărgată,
Șerpii șui de apă, negri, cu urechi,
Șerpii groși cît butea, ațînuți prin crînguri,
De sub talpa casei, de sub poduri vechi,
Șerpi ce dorm cu anii, descîntați prin bozi,
Șerpi bătrîni cît lumea, șerpi mărunți și plozi,
Atîțați de slavă, vin plesnind din cozi,
Șuierînd prin scorburi, lunecînd prin găuri,
Unduind din mlaștini, șerpuind din tăuri,
Furișați din bîlciuri, unde zac în cușcă,
Vin și-ncing cumplită, mută-ncăierare,
Se-mpletesc în funii, spumegînd se mușcă,
Gîtuiți se-nnoadă, strînși într-o-ncleștare,
Se izbesc mai țepeni ca drugii de fier
Și se bat ca orbii, pînă-n zori, cînd pier,
Mistuiți în găuri, înapoi în tăuri.
(Pisica popii)

Într-un poem, natura slujește drept fundal picturii de gen, marcată de o puternică notă etnografică :

Pe pajiștea din poarta schitului se ținea hramul,
Ici un moș își lepăda traista, colo un cal hamul,
Și pe curătura cu cîțiva metri întinzînd frunzare
Repede se înfiripa un sobor pestrițat cu ștergare.
Doi coropcari își desfăceau tolbele pline de cordele,
De fluturi, de arnici, bricege și mărgele,
Într-un raft aveau cărți cu cîntece de stea și vicleim,
Un călugăr vindea icoane de la Ierusalim.

Oamenii scoteau merindele din legătură,
Sticle cu țuică treceau din gură-n gură...
(La schitul din munte)

Începută în *Poeme cu îngeri*, evoluția spre muzical se intensifică de la un volum la altul, determinînd o tot mai accentuată sensibilizare a priveliștilor, o continuă spiritualizare, diafanizare a peisajului, o decantare, implicit a lirismului. Cu volumele *Urcuș* (1937) și *Întrezăriri* (1939), Vasile Voiculescu „urcă" la un neoclasicism de factură modernă, pe care, nu fără temei, Vladimir Streinu îl pune în relație cu *Vrăjile* lui Paul Valéry. Poetul asimilează rostirea lirică condiției sale originare — muzicii :

Dorm luminoase stoluri de coloane,
În mare șipote de șoapte pier,
Cum dregi lăuntric, frîntele frontoane,
Ți-e gîndul numai marmoră și cer.
(Țărm clasic)

Filonul inspirației religioase se subțiază, în aceste culegeri, pînă la dispariție, Voiculescu — evadat din umbra crucii — așezîndu-se, asemenea lui Ion Pillat (cu care are multe afinități), sub „scutul Minervei", spre a cînta *Helada :*

Chenare de ciclade te-nconjoară, unică,
Pe zarea de zambilă te-ntrezăresc prin pini,
Cînd îți azvîrli amurguri de vin peste tunică
Și beau centauri aur pe piscuri de lumini.

Lîngă fîntîni cu suflet și buze de răcoare,
Mă-ntîmpină la umbră păstorii tăi frumoși
Și mă primesc deodată măreție, în picioare,
Tăcute-areopaguri cu sombri chiparoși.

Asemenea lui Arghezi, autorul *Întrezăririlor* se mărturisește — în alți termeni lirici, firește — obosit de-a fi „înflorit numai cu focuri sfinte", înfometat „de nisip și lut" :

Munte pur cu piscuri tăioase,
Urc în cer furtuna de stînci,

Dar rîvnesc cîmpul liniștii joase,
Mă roade dor de șesuri adînci.
Stihia mea de piatră-ndrăzneață
În care averi de zbucium am strîns
M-a despărțit de lume, dar nu de viață,
Și-mi sparge fecioria tăcerilor un plîns.
(Munte pur)

Poezia lui V. Voiculescu parcurge, în volumele amintite, o adevărată Renaștere, în sensul de întoarcere la păgînătate. De la început senzuale, respectiv din volumul *Destin* (piesa *Bacantă dansînd*), eroticele devin, în noile culegeri, adevărate explozii de patimă, și niciodată, în lirica românească de neavangardă, n-au răsunat „strigări" mai „trupești" (nici chiar în volumul astfel intitulat al lui Camil Baltazar) ca în *Cîntec pentru dezbrăcare :*

Deschei o stea și norii despresoară
Cerescul pîntec ; cald, cu arcuiri,
Lacteea cale-a pulpelor coboară
Spre zodiile gleznelor subțiri.

Stihia-ți pură, albă se arată :
Calc nori și îngeri, goală li te rump,
Lung să-ți sărut și să cuprind deodată
Tot adevărul trupului tău scump ;

în *Fericitul gîde :*

Calci spre osînda dulce a iubirii...
Alb eșafod, înaltul puf surîde,
Cum șovăi iar în pragul izbăvirii,
Te iau pe sus, eu fericitul gîde.

Ajunși te nărui, jertfă zîmbitoare,
Lași coapsele nălucilor durerii,
Te-ascunzi sub pleoape și, fremătătoare,
Aștepți să cazi sub paloșul plăcerii...

sau în postuma *Plugărie :*

Stau sînii dîrzi, scoțînd ca din adîncuri
Grădinile lor doldora de mere,
Să-mi umplu mîini, ochi, gură, de belșug

Și să mă las pe rodnice oblîncuri
Cu aceeași lungă, ritmică putere,
Cum te apeși pe coarnele de plug.

Puține pagini din literatura română mai destăinuie obsesii carnale de o asemenea violență, într-o expresie atît de frustă, și ele aparțin îndeosebi unor scriitori tot de formație teologică : Gala Galaction, Tudor Arghezi. Scriitori de formație religioasă sau frămîntați de probleme de acest ordin excelează, și în literaturi străine, în dezvăluirea sfîșierii ființei între chemarea spiritului și atracția cărnii : un Baudelaire, un François Mauriac. E și natural. Diavolul, spre a folosi o metaforă din domeniul la care ne referim, ispitește mai stăruitor pe acei care vor să slujească stăpînului celălalt ; sfîntul Antonie al lui Flaubert e un exemplu. Paradoxul e altul, în cazul poeziei lui Voiculescu. Versurile acestui poet sînt sau compuneri mai mult sau mai puțin pioase sau „strigări trupești". Rareori confesiuni dramatice ale luptei dintre carne și spirit. Și chiar în asemenea cazuri (în *Așteptare sub cortul pustiei,* mai ales), aspirația la spiritualitate nu are de reprimat sexualitatea, ci de învins — în general — „carnea ce de prea mult sînge crapă". Avem, așadar, net separate, poezii religioase, de o parte, poezii erotice, de alta. La un examen estetic, cele dinîi pălesc în comparație cu celelalte. Cerebralitate aridă, în unele, emotivitate intensă, freamăt vital eruptiv, în altele. Nu ne înșelăm oare ? Nu cumva, citînd din poemele religioase, am ocolit exemple de natură a ne infirma judecata ? Spre deplină obiectivitate, să consultăm argumentația părții interesate a-l prezenta pe V. Voiculescu drept un poet eminamente religios. În studiul *V. Voiculescu, poet al spiritului,* amintit, Nichifor Crainic afirmă că poezii precum *Horeb lăuntric* și *Rugăciunea* „întrec în puterea de concretizare a inefabilului înseși poemele lui Juan de la Cruz, care, e, totuși, un mare poet al misticii"[1]. Nu are sens să procedăm la verificarea afirmației, în sensul comparării versurilor poetului nostru cu acele

[1] *Gîndirea,* XXII, nr. 7, august-septembrie 1943, p. 369.

ale misticului de expresie spaniolă. Important de știut este dacă poeziile în cauză rezistă ca atare, considerate în sine. Iată *Horeb lăuntric :*

Urc muntele de gînd cu aspre galbe,
Cătînd frunzarul rugului aprins :
Doar mugetele tunetelor albe
Mă vor vesti că, Doamne, te-am atins

Și-și vor croi, făcîndu-le puzderii,
Pe mătcile urechilor drum nou,
Că, pînă-n fund, bulboanele tăcerii
S-ar turbura sub bulgări de ecou.

Atunci, scoțînd sandala minții moale,
Cu sufletul desculț prin jarul dur,
Pășind în vîrful gîndurilor goale,
Voi cuteza să calc prin spirit pur.

Iată și *Rugăciunea :*

Nu tai piatră, să-ți ridic minune,
Îți cioplesc un templu din plăpînd :
Sus pe limpezi stîlpi de rugăciune
Bolți de dor sub turle mari de gînd.

Din cățuia gurii stinse piere
Adierea unui fum de grai,
Calc pe marginile sufletului... sfere
De tăcere, pîrtii către rai...

Curg încremenit. De ce m-aș teme ?
Către Tine trece-un singur vad.
Doar un pas afară din tărîm și vreme
Și-n prăpăstiile liniștilor cad.

Inima cu sînge-n amurgire
A rămas pe-un țărm fără talaz
Și pornesc prin vasta mea neștire
Să Te caut cu antene de extaz.

În evaluarea estetică a unei poezii intervine, desigur, un inevitabil coeficient de subiectivitate, astfel încît unii pot atribui bucăților transcrise o valoare mai înaltă, alții una mai coborîtă. Toți vor concede, cu con-

diția unui efort de imparțialitate, că, în aspectul vibrației lirice, *Horeb lăuntric*, *Rugăciunea* și orice altă poezie de același gen nu ating intensitatea din poemele erotice. Starea de elevație din citatele compuneri rezistă cu greu, în ordine lirică, confruntării cu mustirea de patimă din, să zicem, *Bacantă dansînd*:

Începe să culeagă văzduhul cu piciorul.
Lumina între pulpe deschide ochii vii:
În alba colivie a coapselor mlădii,
O neagră porumbiță se zbate să-și ia zborul.

Dar fluturele mîinii un vîlnic a desprins,
Ce-și desfășoară norul pe sînii dimpotrivă
Și-n luminișul tainic, sub pîntece aprins,
Unde tînjește-ascunsă mult galeșa captivă.

Nu-i dans apoi, ci spumă de văl năuc. Și cum
O-nvolburează pînza de horbotă-argintie,
Bacanta rătăcită e-o dulce vijelie
De linii fulgerate printr-un vîrtej de fum.

Alăturarea unor texte cum sînt cele de mai sus generează, inevitabil, o întrebare. Cît de adîncă, de reală, este religiozitatea poeziei lui Voiculescu? În *Confesiunea unui scriitor și medic*, autorul *Poemelor cu îngeri* zice: „...n-am nici un merit că cred, m-am născut așa! Caut în tot trecutul meu și nu găsesc nici o întîmplare care să mă ducă silnic la credință, nici o nenorocire care să mă răstoarne, nici o suferință care să întoarcă, cum întorci o mănușă, nici un foc alchimic care să mă topească și apoi să mă transmute în alt metal. Dacă am încetat uneori a crede, am făcut-o liniștit, așa cum mi se întîmplă deseori să uit a respira, cînd sînt prea plecat asupra unei lucrări. Dar numaidecît nevoia de aer îmi dilată iar pieptul, fără știrea și voia mea [...] ...nici o luptă patetică, cu lumea ori cu mine însumi, nu mi-a încercat credința."[1]

În concordanță cu întreaga operă a scriitorului, această mărturisire revelă o natură echilibrată, clasică,

[1] *Gîndirea*, XIV, nr. 8, august 1935, p. 401.

însetată de limpezime. Cu constituția psihică pe care a avut-o, V. Voiculescu nu putea deveni un veritabil poet al întrebărilor devorante, al dramelor de conștiință sfîșietoare, al aspirației mistice la dizolvarea eului individual în divinitate. Putea însă deveni un poet al extazului religios. N-a devenit. Poeziei sale îi lipsește acel fior de adîncă evlavie ce traversează, pătrunzînd pe alocuri în toate interstițiile, lirica unui Rilke, unui Charles Péguy, unui Paul Claudel, ea rămînînd, de regulă, fie declarativă, fie decorativă. Am putea conchide, coroborînd versurile lui Vasile Voiculescu cu propriile-i mărturisiri, că poetul, primind religiozitatea de-a gata, a făcut uz de ea întocmai ca de educația primită în general în familie; a acceptat-o ca pe un dat, ca pe ceva în firea lucrurilor, fără să o supună vreodată unui foarte sever examen critic, să o confrunte cu existența și cu doctrinele antireligioase. De aici, absența, în versuri, a combustiilor, a dramatismului, a marilor exaltări.

De altminteri, în toate aspectele, poezia lui Voiculescu e mai mult a unui artizan (ce reușește, nu o dată, să devină artist) decît a unui liric. Întocmai ca Ion Pillat, și Vasile Voiculescu a parcurs un drum de la vers la poezie, nu invers. Dovadă, între altele, trecerile fără crize de la o modalitate poetică la alta, experimentarea de tehnici diverse: cea argheziană (în piese precum cele semnalate), aceea a lui Anghel (în *Mărgăritarul bolnav*), aceea a lui Pillat, din *Pe Argeș în sus* (*În vie*), din *Balcic*, din *Țărm clasic* (în mai multe bucăți din *Urcuș*, din *Întrezăriri*) ș.a. E. Lovinescu semnalează influențe din Adrian Maniu și din Maeterlinck[1].

Că religiozitatea nu e consubstanțială plasmei intime a creației lui Voiculescu (sau, dacă se poate vorbi, într-un anume sens, de religiozitate, aceasta nu e orientată spre transcendentul divin) rezultă și din evoluția poetului, care, după ce a practicat — cum l-a practicat — „ortodoxismul" literar, după ce a străbătut „țărmul clasic" al Heladei, ca închinător la idealul de artă instaurat acolo, se transpune în condiția lui Shakespeare, că-

[1] *Istoria literaturii române contemporane*, București, Socec, 1939, p. 95.

ruia îi continuă sonetele, într-un spirit platonician. Religiozitate fără Dumnezeu! De fapt, *Ultimele sonete închipuite ale lui Shakespeare*, cu toată noutatea lor frapantă şi încîntătoare, nu sînt fără nici un precedent în activitatea autorului. Poezia *Androginul* din *Întrezăriri* le prevesteşte :

Ţin cumpăna-ntre suflet şi-ntre carne.
Drept chezăşie limpede-a puterii
Că patimile n-au să mi-o răstoarne,
Port amîndouă cheile plăcerii.

Astfel nu simt nici junghiul dezbinării,
Nici jugul dorului şi nici fierbintea
Crucificare a împreunării,
Ci pururi zămislesc numai cu mintea,

Am reprodus primele două strofe, din cele patru. Suficient spre a învedera faptul că, încă din perioada colaborării susţinute la *Gîndirea*, Voiculescu, depăşind manierismul ortodoxist, a început să practice un creştinism contaminat de Platon. Orientare ce avea să-şi dea roadele în *Ultimele sonete*...

Concluzia ? Concluzia nu poate fi decît aceea că pînă şi cel mai „ortodoxist" (după directorul publicaţiei) poet de prim-plan de la *Gîndirea* n-a fost, strict vorbind, un poet profund religios, şi în nici un caz unul integral creştin. Mai curînd s-ar putea argumenta că „ortodoxismul" poetului s-a grefat pe un fond de instinctualitate încătuşată şi de păgînătate îmblînzită. Poezia lui Vasile Voiculescu n-ar putea fi invocată drept exemplu ilustrativ în favoarea tezei potrivit căreia „anima naturaliter christiana".

Socotindu-se alfa şi omega „tradiţionalismului" (reductibil, în înţelegerea sa, la gîndirism), **Nichifor Crainic** pretindea, precum s-a văzut, a-l fi declanşat încă în 1916, cu volumul său de debut, în care s-ar găsi „toate elementele" viitorului „crez" al *Gîndirii*. Întreaga respectivă orientare, şi pe deasupra *Cuvintele potrivite* ale lui Tudor Arghezi, ar fi ieşit din *Şesuri natale !*

Că în această culegere vibrează un sentiment al pămîntului natal, al solidarităţii cu „şesurile nesfîrşite",

luminate de „macii copilăriei", nu este decît prea adevărat. Motivele sînt prin excelenţă htonice, poetul cîntînd „copacul", „romăniţele din vale", „berzele", dimineaţa, care „lacrimile nopţii reci / Le preschimbă-n perle", „amiaza", vara, ce „pîrguie iubirea cu dogoriri de foc", „sfîrşitul verii", „toamna", culesul de vii, seceta. Numeroase elemente de peisaj, atitudini sufleteşti, precum şi cele mai frecvente moduri prozodice preced *Pe Argeş în sus*, *Pîrgă* şi alte culegeri „tradiţionaliste", precum şi unele dintre viitoarele poeme argheziene. Numai că toate acestea se găsesc din abundenţă şi în lirica dinaintea *Şesurilor natale*. Poezia legăturii cu pămîntul, a integrării în orizontul meleagurilor părinteşti nu datează din 1916. O practicaseră anterior cam toţi poeţii români, de la Ienăchiţă Văcărescu şi chiar de mult mai înainte : de la cîntăreţii anonimi din fluier şi din frunză.

În aspectul versificaţiei şi, în genere, al structurii artistice, piesele din volumele de tinereţe ale lui Nichifor Crainic — din cel citat şi din următorul, *Darurile pămîntului*, 1920 (care include, ca ciclu, şi *Şesurile natale*) — refac poezia din secolul al nouăsprezecelea şi anumite moduri proprii acelei de la începutul veacului nostru : Alecsandri, Alexandrescu, Eminescu, Coşbuc, pe alocuri Duiliu Zamfirescu sînt vizibili de la distanţă. Asemenea Panait Cerna, D. Nanu, St. O. Iosif. Uneori, versul aduce a Goga. În cîte un loc, metrica încetăţenită de Alecsandri pare a lui Pillat, întrucît a fost mlădiată cu uneltele lui Dimitrie Anghel :

Purtînd poveri de roade, trec carele greoaie
Cu boi blajini de-a lungul prăfoaselor şosele
Şi doina, care-n focul văzduhului se moaie,
Îmi cade-n gînd cu vremea copilăriei mele.
(Şesuri natale)

Alteori, tiparul originar rămîne intact, şi parcurgînd, de pildă, *Un cîntec pe secetă*, în care decorul e alecsandrescian, avansăm în ritmul *Sămănătorilor :*

Apusul adunase din larg vîlvoarea verii
Şi cînd aprinse cerul de-amurg în vîlvătăi,
Departe-n fumuriul nelămurit al serii
Un cîntec de durere se tînguia pe văi.

Ceva analog se petrece cu acordurile eminesciene. Prin modificarea succesiunii rimelor, mai precis, prin încrucișarea acestora, ca în *Rugă de vecernie*, bunăoară, ca și prin utilizarea unui material imagistic mai modern oarecum decît cel din lirica lui Eminescu, versurile sună, în cutare poezie de o fluență similară celei din *De cîte ori, iubito...*, mai mult arghezian decît eminescian :

Să ne gătim de ducă, frumoasa mea, de-acuma !
Prin păr începe toamna foi galbene să-ți puie.
S-a veștejit colina și va să cadă bruma
Pe urma ta-nsemnată în lut pe cărăruie.

(Sfîrșit de vară)

În cele mai dese cazuri însă, Eminescu e adus la scara lui Vlahuță ; și nu doar Eminescu : toți poeții din secolul trecut puși la contribuție sînt trecuți, de preferință, prin surlele glorificatorului „sfintei munci" și „cuvîntului".

Retorismul, tendința spre abstract, cerebralitatea sînt componente structurale ale poeziei lui Crainic. Înclinația spre discurs, spre filozofare, spre explicitarea didactică se pot observa în compuneri de toate felurile, inclusiv în unele dintre acelea care, prin natura lor, suportă greu sau nu suportă cu nici un chip gîndirea conceptuală. „Cîntecul" nu prea face casă bună cu reflexivitatea, totuși într-un *Carmen veris*, poetul, în loc de-a comunica senzații estivale directe, cum avea s-o facă, mai tîrziu, Blaga, edifică un tablou obiectiv, în care adună priveliști îndeobște cunoscute, menționînd că toate acestea sînt orînduite de „o mînă creatoare / Care-nveșmîntă largul firii / Cu-mpodobiri de sărbătoare". Uneori, discursivitatea cheamă în sprijin alegoria. *Copacul* e „dorul pămîntului de-a fi mai lîngă cer". Vastele „coviltire de frunzare" ale unui arbore bătrîn — „patriarh de zburătoare" — corespund sufletului populat de năzuințe:

Că-n vremi am adumbrit și eu popoare
De năzuinți — și-n suflet le purtam
Prin frunze de simțiri tremurătoare...

(Terține pentr-un arbore)

Versurile erotice vehiculează, asemenea acelora ale lui Vlahuță, mai mult ideea de iubire decît sentimentul trăirii ei nemijlocite :

Mult mai frumos e visul ca întruparea lui !
Și lucrurile — aievea nu-s oare mai prejos
De cum le zugrăvește închipuirea noastră,
Făcînd frumosul însuși să fie mai frumos ?
Cine-a-ncercat iubirea și nu s-a-ncredințat
Că-i mai de preț icoana ca lucru-adevărat,
Că-ntîia sărutare e mult mai dulce cînd
N-o făptuiește gura, ci arde doar în gînd ?

(În taină)

Insinuată pînă și în bucăți de speța pastelului, pînă și în erotice, elocința își va rostogoli valurile, bineînțeles, cu atît mai impetuos în versurile de caracter meditativ, ce restituie duhul vlahuțian în toată masivitatea lui :

În zbor ușor, ca niște stoluri,
Ne-om ridica deasupra lumii noastre.
Ne-or fereca misterioase goluri,
Ne-or îmbia vecinătăți de astre.

Vom auzi în nesfîrșiri de spații
Cum stelele, rotind pe-aceeași cale,
Urzesc în mers, din ritmice vibrații,
De-a pururi armonii universale...

(Excelsior)

sau :

O, suflete, tu pari vulturul
Robit din libertatea firii :
Te cheamă prin zăbrele-azurul
Spre haosul nemărginirii.

Coborîtor din veșnicie,
În tine cerurile cern
Îndepărtata nostalgie
A infinitului etern.

(Sub specie aeternitatis)

Dînd curs pateticelor îndemnuri — din *Unde ni sînt visătorii?* și din alte rostiri — ale cîntărețului doritor să-și vadă confrații semănînd „generoase cuvinte", Nichifor Crainic și-a asumat, cu convingere, rolul de „mag ocrotit de stele", „mergător înainte", încredințînd tiparului stihuri ce vor să îngroape „vechea durere", să reverse în inimi „mîngîiere și iubire". Un ciclu din *Darurile pămîntului* reunește poezii de război — „cîntece ale patriei" — scrise în 1916—1918, retorice în majoritate, tributare, în toate privințele, lui Vlahuță și lui Coșbuc, verisificări de circumstanță, multe din ele, nu însă fade, ci foarte sigur articulate, ireproșabil șlefuite, unele de o lapidaritate maiestuoasă, de o solemnitate înălțătoare, *Sus inima!*, de pildă:

Nu plîngeți drapelul vremelnic plecat
Sub viforul care vuiește-ncruntat
Și vetrele voastre le spulberă-n scramuri!
Voi sunteți din neamul bărbat care-a dat
Viteji fără seamă-ntre neamuri.
(. . . . . .)
Nu plînge! Pămîntul părinților tăi
S-aprinde de viața atîtor flăcăi
Căzuți pentru lege și sfînta dreptate
Și mii de morminte ridică văpăi
Ca mii de comori îngropate.

Retorică, tonul declamator sînt cerute aici de mișcările sufletești, de materia versurilor. Dincolo, în piesele de altă inspirație, patosul rămîne, de obicei, exterior, superfluu, nu izbutește să devină un mod al lirismului; pare simulat. Se simte convenția, „literatura". Bune nu sînt nici *Cîntecele patriei*, toate. E și aici destulă sonoritate goală, destulă convenție („Ai frămîntat credinți nemuritoare / În sîngele focoșilor băieți / Cari au cules pe buze de fecioare / Sărutul mîndrei tale frumuseți"), destulă proză; însă o seamă de strofe și chiar piese întregi posedă o frumusețe gravă, de inscripție.

Un fapt pe care comentatorii poeziei lui Crainic l-au trecut cu vederea e acela că, în primele sale culegeri, poetul experimentează tehnici introduse nu numai de înaintași, dar și de confrați din aceeași generație. În

Românițele din vale, mersul stihului, sprințar, unește iactanța unor versuri de Topîrceanu cu aceea a „romanțelor" minulesciene, nu fără unele punctări ce amintesc de Coșbuc:

Tu le vrei, sînt flori de vară ale veseliei tale,
Românițele din vale.
Cale lungă e de-aici
Pînă-n valea cu fîntînă
Care-aruncă-n jghiab o vînă
Grea de apă,
Unde ziua mi s-adapă
Rîndunici,
Acolo, din iarba verde cum răsar,
Cu un sîmbure de aur pe-al corolei alb răsfrînt,
Ele par,
Înflorind din negre-adîncuri, rîsul bunului pămînt.

Cîteva pagini din ciclul de război, nu rele, sînt compuse în vers liber, de factură simbolistă. Între altele, *Mănăstirea*:

Peste-al turnurilor tale luciu stins,
Mănăstire, s-au prelins
Albe ierni cu vijelii,
Primăveri în colb de floare,
Veri cu roade coapte-n soare.
Toamne cu melancolii,
Prăfuind pustietatea adormită prin chilii...

Tipic simbolistă, deși nu se realizează în metru liber, e atmosfera din *Medievală*:

Au fost în vremi de mult uitate
Un cavaler și-o castelană
Cu-nfiorări de pietate,
Cu sufletele-nmiresmate
De cugete fără prihană.

Dar mijloacele simbolismului nu sînt întrebuințate doar pentru sugerarea solitudinii, a pustiului, pentru transmiterea sentimentului de curgere ireversibilă. Se recurge, uneori, la ele și în scopul transpunerii în materie poetică a dramei naționale, precum în poemul *Pe*

Cd. 5110 coala 35

drumuri, ce împrumută, cu efect pozitiv, tehnica afișului :

Și pornesc pribegii iarăși nevoita sorții poarnă.
Fiecare pas-nainte înapoi un gînd întoarnă.
Iar pe dumurile negre trec bătrîni și trec femei,
Trec soldați cu steaguri rupte cum e inima din ei.
Țipă osia sub casă, și sub volbura de ploaie.
Zgribulite se-ncovoaie
Mame fără de copii
Și copii fără de mamă...
Peste veștede cîmpii
Funigeii se destramă,
Vîntu-alungă laolaltă vălătuci de bălării
Cu procesia pribeagă. Unde-i visul ei dintîi ?
Înainte șerpuiește drumul fără căpătîi.

Oricît de izbutite, asemenea compuneri au, evident, doar valoarea unor exerciții, autorul fiind la vîrsta căutărilor de sine, a uceniciei, cînd își „face mîna", cîntînd pe tot felul de instrumente. Există însă, în *Șesuri natale*, și poezii, puține, în care, peste toate influențele, se distinge o notă mai aparte, care e a lui Nichifor Crainic. Cea mai caracteristică, în acest sens, este însăși piesa titulară (mai puțin ultimele două strofe, discursive), celebrare imnică a locurilor de obîrșie :

Voi șesuri nesfîrșite sub ceruri largi de vară,
Ca ele liniștite și luminînd ca ele,
Pe-aici îmi înfloriră și-aici se scuturară,
În mersul vremii, macii copilăriei mele.
Întinderile voastre au ondulate linii
Pe lunga-nvălurare a holdelor mănoase
Domol se desfășoară sub tremurul luminii
Și pier într-ale zării adîncuri vaporoase.

Descripția e topită, în aceste versuri, în efuzia lirică, ce nu degenerează în discurs inexpresiv, ci conservă o prospețime de sensibilitate în virtutea căreia, între priveliștile evocate și starea de conștiință ce prezidează evocarea, se înfăptuiește o contopire perfectă. Sufletul se revarsă în peisaj, peisajul se spiritualizează. Rezultate analoage sînt obținute și în alte cîteva compoziții, atît în culegerea de debut, cît și în cea următoare :

în amintitul *Un cîntec pe secetă*, în *Patriarhală*, în *Vecernie*, în *Lumînările*, parțial încă în vreo două sau trei.

Întrebarea e dacă spiritualizarea peisajului, a materiei în general, se realizează în sens creștin (dacă, deci, poeziile în cauză conțin viitorul „crez" al *Gîndirii*) sau e vorba de o spiritualizare în înțeles mai larg, nelimitativă. Nimic nu autorizează raportarea la creștinism a poeziilor *Șesuri natale* și *Un cîntec pe secetă* ; spiritualitatea ce diafanizează în ele decorul este perfect laică. În cea dintîi, sufletul răscolit de „doruri învăpăiate" urmează, în „zări albastre", „visuri fără nume", ispititoare ca „Fata-Morgana". În a doua, spiritul este „fără razim și fără căpătîi" ; el plutește „în gol pe valuri de cînt îndurerate". De inspirație manifest creștină este, în schimb, decorul din *Vecernie* :

Văzduhul e-o mireasmă de smirnă și aloe,
Iar vuietul pădurii se suie ca un psalm,

însă factorul spiritualizant decisiv îl constituie evocarea jertfei de sînge a eroilor națiunii ; crucile, smirna, clopotele îndeplinesc o funcție doar plasticizantă, ornamentală :

La marginea cîmpiei un șir de cruci veghează.
Gemu pe-aici odată al luptei val-vîrtej.
Un licăr scurt aprinde pe cruci cîte-o spetează
Și volbura de toate anină cîte-un vrej.

Atmosfera din *Patriarhală* (piesă prefigurînd *Închinăciune* de T. Arghezi) e biblică, nu însă și creștină. Avem aici icoane — remarcabile — de Vechi Testament, contaminate de priveliști păgîne. Patriarhi „cu turmele-n șiraguri" străbat „întinse platouri", călăuziți de flăcări teofanice, nu fără a-și acorda popasuri în durata cărora „brune fecioare" se încovoaie „în dănțuri cu mlădieri de șarpe". Iată tabloul întreg :

În vremi, cînd patriarhii, cu turmele-n șiraguri,
Sorbeau din zare pacea și zîmbetul din struguri,
Sporea credința-n suflet ca mierea blondă-n faguri.
Pe-atunci dumnezeirea grăia prin jar de ruguri.

Se răsfira poporul pe-ntinsele platouri
În rătăciri egale și-n zvon de darabane.
Departe, munții vineți rostogoleau ecouri
Și profilau pe ceruri conture de turbane.

Treceau măiestre-atingeri pe coardele de harpe,
Și brunele fecioare, sub valuri de vedenii,
Se-ncovoiau în danțuri cu mlădieri de șarpe
Și sînuri parfumate de-arabe mirodenii.

Într-o altă bucată, ce anunță critica în spirit gîndirist a „civilizației", ca dușmană a „culturii", sacrul e recoltat din mitologia greacă :

Cînd arta inspirată de idolatre rituri
Cioplea din Paros veșnic vremelnicii de zei,
Îi ridica-n văzduhuri, îi cobora din mituri
Și popula pămîntul și apele cu ei.

Sub baldachin de frunze trecea-n acele zile
Diana-mpodobită cu arc și cu săgeți,
Iar umbra primitoare îngăduia idile
Driadelor sprințare cu zeii pădureți.

Moartea divinităților păgîne echivalează, în reprezentarea poetului, cu triumful profanului, izgonirea din lume a sacralității :

Pe gangurile tale de neguri moi, și sure,
Știința face astăzi ucigătoare grile.
Și-a izgonit misterul din umbra ta, pădure,
Cu toată frumusețea păgînelor idile.

În scorburile negre gem voci înăbușite
Din clasica legendă a vremii celeilalte
Și, ca o tragedie de visuri prăbușite,
Amurgul se sfîșie prin vîrfurile-nalte.
(Pădurea în amurg)

De cele mai multe ori, extazul, reculegerea se consumă în afara oricărei religiozități canonice sau proiecții mitologice, obiectul adorației fiind „natura generoasă", „sufletul naturii". În *Carmen veris,* sufletul uman și palpitul vital din lumea vegetală sînt așezate pe aceeași treaptă, cîntărețul simțindu-se legat cu „firul înfrățirii de

tot ce este efemer", socotindu-se „frate bun cu trandafirii,/ Cu crinii ce-nfloresc și pier". Nici o diferență de calitate între duhul nemuritor și natura supusă pieirii :

...universalul bine
Cu-același sfînt fior de viață
Palpită-n sîngele din mine
Ca-n valurile de verdeață !

Piesa ce prefațează *Darurile pămîntului,* aducînd *Prinos* „puterii creatoare" (denominație împrumutată poeziei *Iubire* a lui A. Vlahuță), respiră mai degrabă o euforie panteistică decît un sentiment de creștinească devoțiune pentru sfînta treime :

Întîiul gînd ți se cuvine ție,
Putere creatoare.
Tu, care faci, din patimi poezie
Cum zămislești din mlaștini stătătoare
O candelă de nufăr argintie,
Din care-și urcă flacările line
Feștilele de galbene stamine.

Singura poezie traversată de o emoție specific religioasă — creștină și chiar ortodoxă — e *Luminările,* adevărată punte de trecere de la *Darurile pămîntului* la *Țara de peste veac :*

Cum ard, par flori de flacări, iar sfeșnicele par
Pioase mîini ce-nalță buchete spre altar.
Le tremură văpaia și fîlfîie pe zid
Ca niște aripi care se-nchid și se deschid.

Ca niște aripi care cu zbuciume se zbat
Să deie zbor în larguri și-avînt înflăcărat
Credinței absorbite cu farmec de mister
Pe-ntrezărite zariști deschise către cer...

Țara de peste veac îl consacră pe Nichifor Crainic poet religios și această culegere este cea mai ortodoxă (nu și cea mai ...„ortodoxistă" !) rostire lirică a tradiționalismului de nuanță gîndiristă. Apărut în 1931, volumul însumează piese publicate inițial — majoritatea — în *Gîndirea,* mai cu seamă în anii 1922—1925, într-o perioadă, deci, anterioară orientării autorului spre

fascism și în care „gîndirismul" nu era încă o doctrină politică, nici măcar o ideologie literară ; era doar o stare de spirit, fără precisă finalitate practică. După 1925, prins în iureșul activității gazetărești, vîrît cu timpul pînă peste cap în mocirla fetidă a celui mai abject politicianism, Crainic a scris foarte puține poezii, și neglijabile, aproape toate. Așa se face că producția lui poetică — principală expresie, după 1920, a gîndirismului literar — nu e adulterată, implicit, asemenea publicisticii, de concepții și atitudini politice abominabile : șovinism, rasism, antidemocratism.

Artistic, *Țara de peste veac* marchează o nouă treaptă evolutivă. E și aici destul retorism, platitudinea domnește suveran în multe pagini ; cîteva poezii sînt însă antologice. Piesa titulară chiar, în care spațiul perfecțiunii ideale e localizat într-o „nesfîrșire" încremenită, „țară" a stazei perpetue, emoționează (mai puțin strofa a treia, vociferantă) prin rezonanța arhaică, aerul mitic, prin tonul de colindă :

Spre țara lui Lerui-Ler
Nu e zbor, nici drum de fier, —
Numai lamură de gînd,
Numai suflet tremurînd
Și vîslaș un înger.

Arhaicitatea conferă cuvintelor putere incantatorie, și dorul de „țara de peste veac", mod al năzuinței spre absolut, se traduce în stihuri cu volute suave, ca ale fumului de tămîie :

În țara lui Lerui-Ler
Năzuiesc un colț de cer.
De-oi găsi, de n-oi găsi
Nimenea nu poate ști —
Singur Lerui-Ler.

O incantație este și *Cîntecul Dunării*, grație facturii prozodice îndeosebi, o funcție expresivă primordială revenind cezurii, care, prin tăierea ritmică a decasilabului dactilic, creează sugestia de legănare, cu spargeri de valuri :

Dunăre, Dunăre, drum legănat,
Drum fără pulbere și fără leat,
Du-ne spre apele mediterane
Dorul izvoarelor către oceane.

Sentimentul comunicat e „dragostea de omenire" :

Dunăre, Dunăre, drum de alean,
Du-ne izvoarele către ocean,
Scaldă-ne sufletu-n nemărginire,
Leagăn al dragostei de omenire.

Poezia de inspirație religioasă deține în volum o pondere considerabilă. E vorba fie de rugăciuni, fie de iconografie cultică. Structural debitoare (oricît autorul n-ar fi recunoscut-o) influenței metricii și sintaxei poetice argheziene (nu, ce e drept, acelora din *Psalmi*, care sînt în parte ulteriori, dar celor din o seamă de poezii dinaintea primului război, precum *Nehotărîre*, *Toamna*, *Vino-mi tot tu*, *Rugă de vecernie*, *Stihuri*), rugăciunile se înscriu, prin conținut, spre diferență de poemele lui Tudor Arghezi, în cercul desăvîrșitei canonicități. Niciodată ele nu lansează strigăte ale unui „tîlhar de ceruri" ; întotdeauna tălmăcesc, nu fără accente de veritabil lirism, simțăminte de pietate, de supunere față de pravili, de încredere necondiționată în spusa Cuvîntului. Îndoiala, întrebările incomode sînt reprimate :

Piscuri de-ntrebări — momîi
Să-mi rămînă sub călcîi
Și genuni de zare !
(Țara de peste veac)

De-ar fi-ndoiala, Doamne, ciorchine (de venin),
Ți l-aș zvîrli sub talpă, să văd cum bob cu bob
În pulberea pierzării se zdruncină în zob.
(Nor)

Atitudinea poetului e, constant, una de adorație, și dacă monologul capătă pe alocuri un timbru dramatic nu e din pricina vreunui conflict ce ar fi intervenit între închinător și stăpînul său ; este numai din cauză că închinătorul se simte prea slab spre a putea urca pînă la treptele tronului Celui prea înalt. Însetat de cuvîntul

stăpînului, sluga nu-l aude, nu pentru că acesta s-ar refuza principial urechilor sufletului uman, ci exclusiv pentru că se izbește de vijelia amortizantă a păcatului săvîrșit fără contenire de el, de slugă :

Cuvîntul tău e clopotul din turlă
Vibrînd zadarnic peste-un bărăgan,
Cînd între tine și-ntre mine urlă
Păcatul meu cu glas de uragan.
(Cuvîntul tău)

Păcătos prin însăși firea sa, omul nu-și poate depăși condiția doar prin eforturi proprii, de unde necesitatea de-a apela permanent la mizericordia divină. Poetul va implora, deci, cu umilință :

Îndură-te de-o inimă plăpîndă,
Tu, ram peste fîntînă țîșnitoare
Și peste clocotirea mea flămîndă
Și lasă mila ta să cadă floare
Pe creștetul de ape sfărîmate...
(Aproape)

Rugăciunea este, în înțelegerea autorului *Țării de peste veac,* vehicolul ascensiunii spre cer și frînghia de care, atîrnat de părintele lumii, credinciosul se ține, spre a nu cădea în prăpastie :

...Și simt că rugăciunea e, Doamne, o dovadă
Că tu te-nalți din mine în ea ca seva-n mladă...
(. . . . . .)
Sunt candelă sub bolțile divine —
În haos spînzur, dar atîrn de tine.
(Rugăciunea)

A pretinde că poezii ca acestea nu datorează nimic lui Arghezi înseamnă a nega evidența. Argheziene în aspectul alcătuirii artistice (atmosferă lirică, articulație prozodică) nu sînt de altfel doar poeziile-rugăciuni, ci și alte bucăți din *Țara de peste veac. Scrisoare,* bunăoară, reproduce tonalitatea elegiilor erotice din *Viața socială* și *Viața românească* (1910—1912) :

Pe unde-au fost cocorii înnegurează corbii ;
Dar tot mai știu poteca bătută de-amîndoi.

Scîntei de amintire mai ard sub spuza vorbii
Un pom își lăcrămează cele din urmă foi.

Mobilizînd imagini de felul celor din *Sintaxă ritmică* și din atîtea alte scrieri în care Arghezi exploatează macabrul, *Molimă* transpune un spectacol apocaliptic pe muzica versurilor din *Toamna :*

Vezi tu : aceste brațe au strîns și-au legănat ;
Acum par ramuri care de flori s-au scuturat.
Vezi sînii : adăpară cu lapte cald și viu ;
Fîntîna lor va curge de-acuma în pustiu.

Timp de fum utilizează tehnica „creioanelor" :

Dintr-o pînză străvezie
De păianjen vreau să-ți fac
Un aerian hamac,
Plutitoare să te ție
Între vîrfuri de copac.

El însuși, Crainic este, integral, în poeziile-icoane, unde, valorificînd adesea mitosul autohton de coloratură religioasă, obține efecte literare analoage virtuților vechii picturi de stil bizantin. Cea mai reprezentativă, memorabilă e, desigur, *Iisus prin grîu,* un mozaic în care figurile se desenează pe fondul de aur al unei vaste holde, încinsă de văpăile asfințitului :

Prin grîul copt, pe unde-aleargă
șerpuitoarea mea cărare,
Ce scapătă departe-n aur
de glorioasă înserare,

Mi s-a părut că treci, Isuse,
precum treceai pe vremea aceea,
Gustînd în mers prietenia
pescarilor din Galileea.

Pe părul tău, încununîndu-l,
Juca o flacără bălaie
Și soarele muia veșmîntul
drumeților în vîlvătaie.

Tabloul răspîndește o atmosferă de idilă sacră, de infinită pace și fericire simplă, pe care aburul de melancolie, insinuat în versuri, nu face decît să o amplifice :

Treceai... și sîngera în tine
prigoana crudelor sinedrii.
În zări vă așteptau, gigantici,
cu crengi ocrotitoare, cedrii.

Iar eu părea că merg în ceata
de ucenici și ucenice
Și sfarăm și eu pentru cină,
cu palmele-amîndouă, spice.

Și în această compoziție și în altele, marginile cuprinsurilor pămîntești se topesc într-o pulbere de aur și albastru, spațiile sînt cînd inundate, sofianic, de cer, cînd înălțate, taboric, într-o lumină transfigurantă. Fantezia poetică preface lumea într-un tărîm al miraculosului, al unui miraculos de tip folcloric, lirismul zăcînd în picturalul naiv, în ingenuitate :

..Și-n praf, printre drumeți, amestecînd
Dumnezeiasca lor epifanie,
Ca-n vechile balade ciobănești,
Sîn-Petru și Moș-Dumnezeu să vie ;

Și tu, la fel de bună, să-i cinstești
Cu miere și cu azimă bălană
Ca pe-orișicare oaspeți omenești.

(Terține patriarhale)

Paradisul ceresc, pe de altă parte, ia, ca în închipuirea țărănească naivă, aspectul unei grădini răcoroase, așezată într-o cetate păzită cu strășnicie de „pîrcălabul" Sîn-Petru :

Sfîntu Petre, pîrcălab.
Șade-n poartă la Cetate.
Cine bate, cine bate ?
„Om din lume mic și slab..."

Între deținătorul cheilor raiului și „omul din lume" se angajează un dialog de o stîngăcie savuroasă, amestec de limbaj popular și stil bisericesc. Smerit, omul se măr-

turisește „ticălos", iubitor, în viața de pe pămînt, de „flori vătămate", vinovat de a fi „lucrat păgînătate". „Cumpănind în silă", „pîrcălabul" ceresc, înmuiat pînă la urmă de amintirea timpului în care „a fost și el om și slab", catadicsește să i se adreseze „mai cu milă", căutînd un temei spre a-i deschide poarta :

„Ticăloase om mistreț,
Ce-ai lucrat pogorăminte,
Poate că-ți aduci aminte
De-o ispravă mai de preț".

Penitentul își amintește „de-o bărdacă de răcoare" dată „unui călător străin" și de „un crîmpei de lumînare", iar Sfîntul, îngăduindu-l în grădină, îi „întinse un potir / Numai rouă, numai mir / Și-n potir îi dete soarta".

Nu numai în piesele de inspirație religioasă, dar în general în iconografia *Țării de peste veac* străbatem peisaje spiritualizate, cu munți în care „miroase-a putred și miroase-a verde" și ai căror copaci leagănă, lîngă cer, păsări, pe palme de ramuri, cu șesuri cărora atotcuprinzătoarea lumină solară, mările de grîne, „rapița-nflorită-n luna mai", sălciile, mestecenii, zumzetul de albini, ceața albastră a depărtărilor le dau înfățișare edenică. Iată un cîmp însorit, cu o fîntînă în mijloc, din a cărei „gură de răcoare" curge printr-un jghiab apă limpede :

Amiaza bate-n neteda cîmpie
Dogoarea fumegă talazuri moi.
Ca-ntr-o tipsie argintie ;
E ceasul ars și setea însorită
Se tînguie în mugete de boi.
Pripită, dogorită,
S-adună-n mii
De turme, de cirezi, de herghelii,
Bălăngănind tălăngi tărăgănat
Și-o jale toropită, de argat.
Te-apropie și bea, făptură arsă,
Că apa mea ce trece nu se trece —
Cu cît o sorbi, mai vie se revarsă,
Și tremură mai rece.

(Jghiabul)

Iată, tot la ceasul amiezii, o arie :

În arie sunt stoguri și-auie mașina.
Miragii depărtate își vîntură lumina...

Curg toropeli topite ca plumbul, din tărie,
Burează oboseală pe fruntea sîngerie.

Dar arșiță e-atîta că soarele de jar
Și el își șterge fața cu-un nor ca un ștergar.

(Amiază)

În asfințit,

Fumul casei noastre-n marginea cealaltă
E mai nalt și face seara și mai naltă ;
E mai drept și mai albastru și mai clar
Parcă tămîiază stelele de jar.

(Reculegere)

Dumineca, la scaldă, copiii,

Cum rîd pe unda verde care trece,
Par nuferi desfăcuți din foi

și

...un stol de porumbei,
Din sînul cerului fierbinte,
Scînteie peste apă, peste ei,
Ca niște duhuri sfinte.

(Dumineca)

Totul, în natura „țării" cîntate de Crainic, tinde la ruperea limitelor, la dezmărginire : Dunărea duce „izvoarele către ocean", fumul casei, „face seara și mai naltă", o troiță „crește uriaș copac, / Tot ceru-n brațe de-l cuprinde", sufletul se vrea arbore care să înmugurească „pentru veacul celălalt". Totul vădește dorul de absolut, năzuința de-a îmbrățișa infinitul.

Mult mai numeroase decît în culegerile precedente, poeziile într-adevăr bune, durabile, se găsesc, totuși, și în *Țara de peste veac*, în inferioritate numerică față de cele doar onorabile. Poetul nu reușește prea deseori să

salte deasupra anodinului, a reflexivității plate, a corectitudinii palide. Nu puține bucăți sînt fără vibrație, reci, artificioase. În pofida tonului clamoros, ele nu emit decît fulgere de carton :

Un rob eram și m-ai făcut titan
Din ziua-n care mi-ai turnat în trup
Osînda muncii — soartă și liman.

Din stînca vieții viața mea o rup,
Vîrtej de forțe-n pieptul meu s-agită
Cum zbîrniie albinile în stup.

(Noul Adam)

Sau :

De bezna ta, o, moarte, nu mă tem.
Eu am trăit —
Și știu că va să vii. Deci, nu te chem.

Că dacă Domnul m-a deosebit
Din marea umilință populară.
A fost ca mai adînc s-o simt : eu am trăit.

(Eu am trăit)

Și așa mai departe.

TRADIȚIONALISMUL DECORATIV, EUFORIC, PATETIC, ELEGIAC

D. CIUREZU, RADU GYR, GHERGHINESCU VANIA, VIRGIL CARIANOPOL, N. CREVEDIA, ZAHARIA STANCU ș. a.

Sub influența poeților tratați în precedentele paragrafe, a lui Pillat, Voiculescu și Crainic, în special, în lirica românească a perioadei interbelice s-a precizat o direcție care, asimilîndu-și caracterele poeziei anterioare orientate programatic spre spațiul și timpul național, le-a dat o tentă inedită și astfel a înscris în peisajul literar al epocii o experiență specifică.

Dezvoltat din sămănătorism, tradiționalismul de după întîiul război mondial nu e o simplă reeditare sau prelungire a lui. Continuîndu-l, l-a și primenit, l-a scuturat de o parte din colburi, l-a integrat (pînă la un punct) în anumite structuri ale liricii moderne. Poeții promovați

sau influențați artistic de *Gîndirea* sînt, în general, mai cultivați decît cei de la *Sămănătorul,* posedă mai mult rafinament ; versurile lor sînt mai elaborate, mai dense, imagistica mai complicată, iar tendințele cărora le dau curs sînt subordonate în mult mai mare măsură decît în poezia sămănătoristă preocupării de artă. Pe de altă parte, anumite producțiuni tradiționale se resimt de pe urma impactului ideologic al gîndirismului, plătesc tribut orientării introduse în cultură de doctrina *Gîndirii.*

O caracteristică a acestei poezii e precisa localizare geografică, aproape fiecare dintre reprezentanți evocînd cu prioritate peisajele ținutului său natal. De aici, și o anumită diferențiere regională a poeților.

Tradiționalistul cel mai tipic e, neîndoios, **D. Ciurezu.** Inspirația lui frecventează exclusiv universul rural, transfigurînd peisaje, celebrînd îndeletniciri, explorînd metodic toate compartimentele folclorului, prospectînd istoria. Fiu al Olteniei, autorul *Răsărit*-ului a devenit astfel rapsodul și iconograful meleagurilor natale. Fără să cînte, asemenea lui Francis Jammes sau Ion Pillat (în *Pe Argeș în sus),* doar un singur tărîm (Orthez, Florica), D. Ciurezu își localizează domeniul sufletesc, patria morală, invariabil, într-un ținut în care „un cerc de soare" încoronează păduri, într-o „țară de pădure", străbătută de apa șerpuitoare a Jiului, care „prinde-n matca-i tulburată / un ostrov plin de răcoare și de vînt". În această geografie zace — „cu odoare și comori / Din Ordel și pîn-la Risipiți" — un „sat fără hrisov". Hrisovul său, căci are, totuși, unul, însă „nu-i pergament, nici carte, nici cuvînt", se află sub brazde, unde

S-a adîncit în fiecare zi,
De la-nceputul lumii pîn-acum,
Prin bulgări grei de trudă și de scrum
Și-n funduri de pămînt s-o odihni
(Sat fără hrisov)

Spre meleagul acesta, ne înștiințează poetul, are a se îndrepta cel ce vrea să găsească „drumul către el", către hotarele poeziei sale. Urmînd indicația, nimerim într-un spațiu de basm și baladă, unde, „în adîncuri de pădure-ntunecată", Jiul

Își răstoarnă-n vadul apei dus de vreme
Umbre moi, cu plopu-n tremur de lumini,
Și-și ascunde-un ochi sălbatic în arini
Lîngă copca grea de mîluri și blesteme.

Teritoriul stă sub imperiul extraordinarului și fabulosului :

Pe potecile-i sonore de balade,
Unde roibii poartă-n goană patimi mari,
Vin amurguri și credințe de barbari
Și năluci de-argint, pe ramuri, luna cade.

Muguresc pe prispă gînduri și mușcate
Și păianjeni lungi de basme se urzesc.
Pe ferestre dimineții-nfloresc,
Gonind umbre și castele fermecate.
(Drum către mine)

Traducînd impresia suscitată de asemenea priveliști în limbaj critic, vom spune că D. Ciurezu este, prin excelență, un poet al peisajului oltenesc. Nu singurul, dar cel mai fidel, cel mai aplicat. Se poate cita de oriunde. Iată, din *Drum către mine,* în continuare, decorul fiefului pe care zugravul și-l dăruie în zona ficțiunii :

Liniști grele de poiene împietrite
Te vor săruta pe glezne cu răcori.
Vor veni, umbrindu-ți calea drumurile de cocori
Și te vor privi mirate depărtările-nflorite.

Iată, în alt loc, un tablou de primăvară :

Lumina a lovit în crengi și-n case
Și satul s-a uitat năuc pe cîmp...
Pare că strigă cineva-n răstimp
Dincolo de margini luminoase.

Au ieșit copii, și iezi, și oi,
Și pluguri pe cobile și plugari
Și satu-și face-n soare ochii mari,
Să urmărească turmele de boi.
(Dincolo de margini)

Memorabil e (în *Suise toamna munți)* spectacolul nupțiilor cervide, derulat într-un decor silvestru de o

sălbăticie magnifică. Pilcuri de ciute așteaptă, tremurătoare, pe dîmburi :

Și sus pe dîmburi arse de șofran,
Ciute în tremur, tinere, de-un an,
Suiseră din redii și păduri
Cu-argint pe cap, pe crupe și pe guri.

Se pregătea în trupuri horă mare
Din viață, din hățișuri și din soare,
Verigă din verigă s-adunau
Și-n coapsele lor — coarde — tremurau.

De prin sihle își fac apariția, statuari, „tăiați din piatră parcă și scîntei", „cerbi înalți" :

Și mîndri cerbi, în salturi de oțel
— Descîntec viu de viață și inel —
Cu nări fierbinți, prin matcă de tăceri,
Goneau în trupuri șuie primăveri

Vîltoare de puteri, rop scurt de ploi,
Cu miros de rășină și zăvoi.
Goneau ciorchini — căldură de pămînt
Prin maluri mari de umbră și de vînt.

Și-n cîrdul de argint, cu ochii mari,
Trecu fiorul leagăn de lăstari.
Și ciutele mătasa-și tremurau,
Simțind că cerbii toamnei s-adunau...

Spectacolul, să nu omitem a preciza, e nocturn, codrii sînt stăpîniți de lună, „regina tracă" :

Spre slăvi, regina tracă, luna plină
Tăia drum larg de zale și lumină,
Împodobind tăcerile, izvoarele,
Ducînd din urmă-n cîrduri căprioarele.

Peisajului mai degrabă păgîn din poezii ca acestea îi răspunde, în altele, un peisaj spiritualizat, creștinat :

Miroase satul tot a iarbă și-a lumină
Și stă-n genunchi sub tîmpla Ta de soare.
Pe creștet, alb, un patrafir de floare
I-adună rugăciunea lui senină.

(Rugăciunea pulberii mele)

Poetul nu-i solidar doar cu *peisajul* plaiurilor natale ; se socoate, în același timp, un fragment din umanitatea pămîntului respectiv, vocea acestei umanități. Cu alte mijloace decît acelea ale *Testament*-ului arghezian (mult inferioare, evident), versurile lui exprimă același sentiment al fiului de plugari ajuns cărturar de-a datora înaintașilor totul, inclusiv „rodul" literar, pe care li-l și închină, explicit, următoarea strofă sunînd ca un fel de „ale tale dintru ale tale" :

Primiți-mi rodul, brazde de lut,
În voi crescut, din voi ales, în voi întors,
Rodul meu curat, de nimeni știut,
Din adîncimile din care eu l-am scos.

(Rod de aur)

Imaginativ, poetul e un gospodar care ară și strigă la boi, sfătos :

Hăi, hăis Sălban, spre zările adînci !
Înaintea noastră se ridică soarele
Și-n veșnicii vor plămădi ogoarele...
Hăis, hăis Sălban, spre zările adînci !

(Ar)

care își contemplă jubilînd de fericire avuțiile :

Anul greu de roade s-a-ndoit în ram
Și spicele-n lanuri au căzut pe-o rînă,
Ugerul turmelor cură-n țărînă
Și nici nu știu cîți mai am...

și, exuberant, strigă feciorului să deschidă hambarele :

Ioane, deschide hambarele-n soare,
Să le-ndop cu aur pînă-n căpriori
Și să-ncepem apoi brîu de sărbători
Pînă la viața viitoare !

(Belșug)

Satul e pentru poet „poarta de lumină", prin care au trecut toți ai săi, „Ioni și Ioni și Rade și Ilinci", prin care trece el însuși, cu chipurile lor în conștiință :

Cd. 5110 coala 36

Poartă de lumină, poartă de drum lung,
Iconești în mine chipul lor prelung,
Tîmplele de ceară, ochii lor de sfinți,
Ca-ntr-un schit de bîrne, ctitori de credinți.

(Poartă de lumină)

Integrat comunității în sînul căreia s-a ivit, nu e decît natural ca rapsodul să-i valorifice constant zăcămintele de spiritualitate specifică și să-i utilizeze lexicul, uneori creînd, poate, el însuși cuvinte cu iz dialectal. Nici un alt poet de anume suprafață, nici chiar Voiculescu, nu și-a colorat vorbirea cu termeni locali în aceeași proporție în care a făcut-o D. Ciurezu. Spre a cita doar cîteva exemple, în versurile sale „se aprind *vîlvore*", „mustul vieții" spumegă *„bolboros"*, „forfotește" *în acoave*, în *bădane*, ciutele urcă din *redii*, cerbii au *„chișiți* cînepii", ei adulmecă spre *„buturul* pădurii" ; pe pragul bordeiului cresc *dudaele*, trupul e plin de *vigură*, un copil e „cît un *pirlaz*", oameni pornesc „cu toții, *crilă*, pe hotar", o iau „pe *padină* la vale" ; lumina curge *năslap*, ziua cade *pîrpor* în *vîtale*, tarlalele miros a *oman*, „noroadele sînt toate *purdă*", un roib aleargă „prin rîpi și prin *dudău*", luna varsă „argint *vîlvar*", în codri ard „focuri de *zăvadă*", păsările aduc puilor *„năpîrstoace* de mîncare", peste sat se apleacă „o *polată* de corbi", vara „suie dealul printre *mejdini* de rugi roșii", pătrunde în *pituiag*, spre a ciuguli „un *cîrc* de strugur *papistrat*", „poarta de lumină" cuprinde „*vig*, urzirea vieții", toți oamenii trec prin *cleata* ei, spre a-și găsi în cele din urmă reședință eternă „sus, pe deal, în *grobiște*, sub tei".

Folclorul a pătruns în versurile lui D. Ciurezu, iarăși, în mai mare cantitate și în mai diverse forme decît în ale majorității poeților dinaintea lui. În volumul de debut, *Răsărit* (1927), găsim, de pildă, invocația de ploaie :

Paparudă, paparudă,
Vin cu ploaia-n bozi și udă.
Trup de soare,
Gînd de floare,
Ochi de zare,
Zvon de luger care moare...

(Paparuda)

descîntecul :

Apă,
apă lină,
cu miros de bolbotină,
neatinsă de lumină,
nici de umbră de sulfină,
nici de gură de albină,
apă,
apă lină ;

Apă vie ne-ncepută,
în adînc de lut crescută,
în prundiș de piatră suptă,
de senin necunoscută
apă vie ne-ncepută :

Am venit
cu zori pe gene
și pe tîmple
cu răcoare de poiene,
Am venit
în păr cu vînt
și pe glezne
miros reavăn
de pămînt,
să-ți descînt,
să-ți descînt...

(Descîntec)

În recolta perioadei următoare, risipită inițial în *Gîndirea* și alte reviste *(Azi, Viața românească)* și reunită apoi în culegerea *Pămîntul luminilor mele* (1940), sînt mai frecvente piesele care, fără a imita neapărat metrica populară, prelucrează credințe, înfățișează datini. În *Vreau cap de om*, fîntîna adăpostește vîrcolaci :

Aud cum geme-n taină fîntîna de la poartă,
Cînd cumpăna înalță vîrcolaci,
Cînd luna-nsîngerată varsă maci
Pe prispa mea și-n inima mea moartă.

Vîrcolacii mănîncă luna :

„Vreau cap de om. Vreau cap de om",
Fîntîna de la poartă-mi cere-ntr-una
Și văd din prispă cum mănîncă luna
Un bot de mal și-un vîrf urît de pom.

Iată și un moroi:

Ce vrea moroiul cățărat pe chei,
De joacă strîmb pe ciutura fîntînii?

Într-o *Rugăciune*, Dumnezeu cu Sf. Petru, metamorfozați în „doi bieți moșnegi, mărunți, cu trăisti la subțioară", cutreieră satele de pe Jiu:

V-ați potolit dogoarea-n ciuturi de fîntîni
— Fîntînile cu cumpeni de la noi —,
Ați odihnit la umbră cu mierlele-n zăvoi
Și-ați picotit cu noaptea și basmele la stîni.

Un țăran, fără să știe cine sînt, le face parte din merindea lui:

Și-ați întîlnit un om cu plugu-n cîmp
Și v-a-mpărțit din azima lui săracă.
Pe mîna lui lumini de promoroacă
Punea privirea voastră din răstimp.

În *Poem pastoral*[1] (fragment din viitoarea *Cununa soarelui*), avem o expoziție de vaste panouri cu scene cîmpenești, prin care se rostește folclorul îndeletnicirilor agricole. O fată, la seceriș, duce, cîntînd, cununa:

Din pologul de amieze și de vară
S-a desprins o fată mare și-o cunună
Și-a pornit, cîntînd prin lanuri, către zariști
Unde cerul cu pămîntul se-mpreună.

Se dădea în lături grîul, despicat,
Ca o turtă de lumină frîntă-n două
Și prin lanul de dogoare și de pîrgă
Își tăia, răzbind pe larguri, cale nouă.

Păsările-au prins să zboare pe deasupra
Gîzele-au pornit și ele pe hotare;

[1] *Gîndirea*, XX, nr. 5, mai 1941.

De prin cuiburile-ascunse prin tufișuri
Ciripeau cu cioc de cașuri pui de soare.

O mulțime veselă despică valurile mării de aur și, încărcate de snopi, care largi duc spre sat, parcă, roci imense de soare:

A ieșit în cîmpuri satul plin de voie
Cu arșița bucuriei rod în brațe,
A tăiat postăți de aur printre lanuri
Și-a făcut cîrstăți de soare-n dimineață.

Au venit apoi pe haturi care lungi
Și-au cărat belșugul verii în hambare;
Erau inimile cîntec și putere,
Iar viața de pe drumuri gîlg de soare.

Viile coboară de pe dealuri în sat, cu alai împărătesc:

Au plecat în straie mîndre de regine
Printre gloduri de porumbiști și ogoare;
Robii le duceau pe umeri pietre scumpe
Și cercei de roadă coaptă și de soare.

Chiuind veneau în urmă chirigiii
Cu acoave de must roșu și năramz
Și de-atîta bucurie și viață
Le-nflorise-un gît de ploscă pe obraz.

Nu lipsește detaliul grotesc:

În grămadă de dovleci, ca luna plină,
A intrat un vier cu rîtul și-o surupă
Și-au pornit prin curte-n goană nopți de vară,
De credeai că toți ulucii o să-i rupă.

În tabloul final — pădurea, asaltată de vînturile toamnei:

Singură pădurea-n dealuri stă de pază
Cu podoaba de lumină la picioare;
Cînd o bate vîntu-n ramuri, parcă simte
Rădăcini de ploaie caldă și de soare.

Din registrul motivelor unui poet al tradiției oltene nu putea lipsi, bineînțeles, haiducia, și iată-l pe autorul

Poemului pastoral urcînd, în ipostază lirică de voinic, călare, pe „fugar", Golul-Drencii, rotindu-şi privirile „în colnicul plin de umbre" şi cîntînd doine specifice :

Roibule cu doru-n pas,
Visu-n urmă mi-a rămas,
Mi-a rămas vrăjind pe-o floare
Năluciri clipite-n soare,
Taină aspră de izvoare,
Gînd ce cîntă, gînd ce doare,
Roibule, furtună-n soare...

(Colnic)

Orice motiv ar trata, versurile lui D. Ciurezu se susţin prin virtuţile lor decorative sau, mai în general vorbind, ilustrative. Rapsodul de pe Jii e unul dintre cei mai iscuşiţi producători de poezie etnografică. În definiţia etnograficului se înscriu şi baladele cu subiect istoric *(Dragoste voievodală, Moarte voievodală)*, chiar dacă epicul acestora, firav de altminteri, se consumă în afara orizontului Olteniei, anume în Moldova ; de asemenea, un număr de „rugăciuni". Cutare *Rugăciune*, s-a văzut, tratează iconografic un motiv de legendă, acela al umblării lui Dumnezeu şi a Sfîntului Petru pe pămînt. O alta evocă obiceiuri ale sărbătorilor de iarnă, folosind pentru aceasta motive de colind :

Gătiţi masa,
c-aducem din spre Rudari
şi vreo cîţiva păcurari
cu mioare
de ninsoare,
cu chimire
lucitoare,
cu chetorile
de floare
şi-n cavale
sărbătoare.

Asemenea exemple nu probează, desigur, absenţa din versurile lui D. Ciurezu a religiozităţii. Li se pot opune cu uşurinţă texte a căror apartenenţă la poezia religioasă nu comportă discuţie. Însă poetul este religios la modul ţărănesc primitiv :

Doamne,
Eu cred în Tine,
Cred,
Cum cred în vînt,
În apă şi-n pămînt
Şi-n toate cîte sînt
Spre lauda puterniciei Tale.

Cred, cum au crezut părinţii mei,
Plugarii-aceia simpli, grei,
Cu chipul ars, posac şi clăpăug,
Mereu aduşi peste un corman de plug,
Mereu robiţi de-al ţarinii belşug.

(Rugăciune)

E vorba de o religie a pămîntului, de un cult al puterii ce mişcă stihiile mai curînd decît de o credinţă în supranaturalul inaccesibil simţurilor şi chiar închipuirii. Nicăiri nu dăm de vreo expresie a năzuinţei spre „dincolo", a unui dor de comunicare cu nevăzutul, de contopire mistică în divinitate. Foamea pe care o încearcă poetul nu e o foame de cer, ci, am putea zice, împrumutînd cuvintele lui Arghezi, o „foame de nisip şi lut". Închinătorul „întinde" spre înălţimi „trupul tînăr", „rod de pămînt", „stejar crescut în ploaie şi-n lumină", trupul ce „se bucură de vînt / ca un lăstar cu freamătu-n pămînt", ce muşcă cu toate simţurile din roadele pămîntului şi ale văzduhului şi îşi adulmecă Domnul asemenea unei sălbăticiuni :

Cu gura mea cît strugurul de ploaie,
Cu ochii mei mărgeanul cald de soare ;
În braţe strîng cădelniţi noi de floare
Şi urma ta o strîng de prin zăvoaie.

Închinarea nu e atît un act de supunere, de umilinţă, cît unul de jubilaţie, manifestarea freneziei vitale :

Şi tresărind sălbatec ca un cerb,
Mă plec cu fruntea-n ţărnă şi mă-nchin

Cu pleoapele-mbătate de senin
Cu sufletul meu limpede, de cerb.
(Mă-nchin)

Una din „rugăciuni" e, de altminteri, perfect necreştină, fiind adresată naturii, pământului :

Du-mă cu tine, văzduh şi vîltoare,
Renaşte-mă-n tine, lumină de soare,
Pământule prieten, pământule mare,
Adună-ţi a frunţii genune şi floare,
(Rugă)

Încununarea şi o adevărată sinteză a liricii lui D. Ciurezu este „egloga" *Cununa soarelui*, amplă poemă a dragostei dintre un boar şi o ciobăniţă, replică peste veacuri la *Daphnis* şi *Chloe*. Oancă e un copil al pădurii şi al pământului, trăit doar „prin sihle şi pustii", „cu iarba şi cireada care-o paşte", deprins să doarmă direct pe pământ, cu cerul glugă şi stelele coviltir, să vorbească doar cu cîinii şi cu „arătările pădurii" : un urs ce mormăie, sugîndu-şi laba şi „ascultînd cum cad în noapte cioburi sparte, / Cum Sălban îi suflă-n faţă, bâltăreţ". Prin aceleaşi sihăstrii pe care le cutreieră el cu ciurda, paşte turma păstoriţei Măria, „fata amiezii de vară", „crescută-ntre branişti", o Diana carpatină, „zvîcnită din coapsa pădurii", trup tînăr, fraged, gîlgîind de seve eruptive. Cu gîndul „răgălie de ponoare", ea stă, „îngropată în buieze şi lumină", cu „coapsa goală" lipită de pământ, şi

Îşi striveşte sînii ceteri între mîini
Şi-n chilimul ud, de troscot, îi apasă,

dorind

...să vie ursul din pădure,
Să-i mănînce, ca pe-o coarnă, gură arsă.

Porneşte apoi „înot în susul apei, / Ca o mreană de argint ce se răsfaţă", spre a-şi osteni „trupu-ncins" :

Se-ndoia sub unda creaţă şi sticloasă,
Printre socluri de lumină şi răcoare ;

Cînd pierea ca o zvîrlugă în adîncuri,
Cînd ţîşnea pe sforul apei drept în soare.

Scena cuceririi nimfei de către tînărul zeu teluric e o luptă între două jivine ale codrului :

A sărit din tufe Oancă, pe la spate,
Şi-a muşcat-o, ca o fiară drept de buze.

Ea, cu gura-nsîngerată ca gorgana,
Se zbătea, cuprinsă-n braţe ca-n obezi,
Îl lovea cu pumnii-n faţă, de mînie,
Şi-l muşca, ţîşnind venin din ochii-i verzi.

Nunta, amalgam de *Călin, file din poveste* şi *Nunta Zamfirei*, este un spectacol etnografic de neuitat. Momentul peţitului prilejuieşte rostirea unei lungi oraţii, de inspiraţie bineînţeles folclorică, însă dusă prin stilizare, ca toate producţiunile de acest fel ale autorului, la un rafinament ce frizează preţiozitatea :

Am venit ca să ne dai
Tot ce rîde, tot ce ai
În castelul tău de scai :

Mîini crescute-n mărgărint,
Glezne tineri de argint,
Ochi ce cîntă şi nu mint...

Ceremonialul nupţial propriu-zis devine un prilej de etalare a tuturor datinilor de rigoare, de la hora, ce aminteşte nemijlocit secvenţa corespunzătoare din balada lui Coşbuc, inclusiv celebra descripţie a mişcărilor jocului :

Un pas dulce înainte, doi la dreapta, —
Unduire liniştită ca un lan ;
Cînd se strînge lin spre mijloc, ca o floare,
Cînd se varsă ca şireagul de mărgean,

pînă la prezentarea darurilor. De un deosebit efect decorativ e tabloul înfăţişînd nuntaşii aşezaţi la mese, ierarhic :

Într-un jilţ, în capul mesii, nunul mare
Stă zîmbind c-un vad de vară în priviri ;

Iar alături nuna-dulce, numai gînduri,
Își prefiră pe sub pleoape amintiri.

Apoi vin la rînd toți craii din povești.
După cinste, după rang și după țară ;
Poartă toți cununi de stele peste frunte
Și pe haine înfloriri de primăvară.

Toate acestea sînt din *Nunta Zamfirei*. Din *Călin* s-au revărsat în *Cununa soarelui* felurite vietăți (nu numai cele direct arătate acolo), care și-au asumat funcții de ospătari. Albini împart „faguri proaspeți / Și bărdace de lumină și soare", spicele aduc, „din cîmpuri rumenite", în „mii de țăsturi", „pîine caldă / și daraburi mari de cașuri, cît olatul" ; vinul este servit de păunițe :

Din urcioare de zări reci și promoroacă
Turnau vin de Golu-Drincii păunițe,

în timp ce,

...alături, în fireturi, păuni albi
Serveau masa la crăiese și domnițe.

Aceasta fiindu-i opera, n-am putea să-l caracterizăm lapidar pe D. Ciurezu mai adecvat decît numindu-l : un Coșbuc al Olteniei. Cu specificarea, desigur, că ne găsim în fața unui Coșbuc subaltern : dezavantajul tuturor scriitorilor care merg pe urmele unor înaintași de nedepășit.

Tradiționalismului decorativ al lui D. Ciurezu, un alt oltean îi răspunde printr-un tradiționalism patetic, exuberant. Autor foarte prolific, făcător de versuri infatigabil, prezent în mai toate revistele tradiționaliste, și nu doar în acestea (îl găsim în *Ramuri* și *Năzuința*, *Flamura* și *Pleiada*, în *Falanga* și *Ritmul vremii*, în *Adevărul literar* și în *Convorbiri literare*), **Radu Gyr** a colaborat și la *Gîndirea* : intermitent în primul deceniu de apariție a revistei, susținut în cel de al doilea, cînd (din 1934) a făcut parte din gruparea ei permanentă. „Gîndirist" în sensul plenar al termenului, totuși, n-a fost, întrucît nu a practicat „ortodoxismul". A profesat însă, programatic, împreună cu gîndiriștii cei mai zeloși,

etnicismul, un etnicism de paradă, frenetic, spumegător și bolborositor, depășind în privința aceasta pe Crainic, activînd politic în rîndurile celei mai odioase, mai scelerate organizații fasciste, și slujind-o literar în versuri devenite cîntece, imnuri, urlate pe străzi de bande huliganice, pogromiste. În *Gîndirea*, bardul „tinereții legionare" n-a publicat compuneri agitatorice. Acestea au văzut lumina în presa fascistă de masă, au circulat pe foi volante. *Gîndirea* i-a tipărit, în 1942—1943, *Poeme de pe front* (poezii mai mult de atmosferă, nu fără infiltrații de ideologie barbară, însă fără erupții isterice, fără apeluri bestiale), iar mai înainte, precum și concomitent și ulterior : compuneri diverse, reprezentative pentru modul sau, mai corect spus, modurile sale lirice.

Radu Gyr a cîntat la toate instrumentele. Volumul de debut, *Liniști de schituri*, însumează poeme de atmosferă provincială, încărcate de tristeți, de plictis, pline de toamnă, ploaie, „frunze căzute", de amurguri „banale și triste", „plopi îngălbeniți", „hohot de vînt", „freamăt de crăci", „scîncete de seri", „plîns veșted", îndatorate întregii lirici românești de inspirație analoagă : „cupolelor de vis" ale lui I. M. Rașcu și „vecernilor" lui Camil Baltazar, „plumbului" bacovian și „tristeților atavice" ale lui Demostene Botez, ba (oricît ar părea de ciudat) chiar și notațiilor lui Ion Vinea, Tristan Tzara și Ilarie Voronca, îndatorate, pe de altă parte, lui Ion Pillat și mai ales precursorului său galic Francis Jammes ; cu note deosebitoare mai mult defavorizante : diluție flască, alegorism strident, prețiozitate, tonalitate de „complentă", de „tîngă" monotonă, languroasă, dulceagă, dar și, din timp în timp, o reală prospețime, o notabilă putere de creație imagistică. Cu următoarea culegere, *Plînge Strîmbă-Lemne*, apărută în același an (1927), poetul, părăsind burgul și, implicit, climatul simbolismului, traversează eposul folcloric, de unde recrutează toate personajele specifice : Făt-Frumos, Cosînzeana, Păcală, Alb-Împărat, Sfarmă-Piatră, Strîmbă-Lemne, Statu-Palmă-Barbă-Cot, Muma-Pădurii, Zmeul. Al treilea volum, din 1928, *Cerbul de lumină*, reface, în piesele cele mai caracteristice, universul din *Pe Argeș în sus*, la un alt mod temperamental — exuberant și chiuitor :

O, de-ați fi în Dolj cu mine și-ați uita cu toți de tîrg !...
...E-nceputul lui octombrie, cînd dă aurul în pîrg,
cînd în cel dintîi ciorchine trup și suflet îți cuminici...
...Cum v-ar mai lătra în gară Florea-ntr-una din duminici !...

(Toamnă oltenească)

Urmează o carte cu *Stele pentru leagăn* (1936), colecție de gingășii și drăgălășii, după care, scuturîndu-se de sentimentalisme, nu fără a se mai scălda, totuși, în ele, din cînd în cînd, menestrelul devine baladist.

La *Gîndirea*, Radu Gyr debutează, în 1926, cu *Gînduri de haiduc, pe lună...*, compunere din ciclul *Chilimuri oltenești*, ce anticipează baladescul de mai tîrziu, descriind o cavalcadă voinicească, punctată de îndemnuri și chiote :

Hai, Roibule, aleargă !... De-acuma drumu-i mort,
dar drumuri răsucite deșiră gîndul viu...
Din munte luna plină coboară pe Gilort,
de vale curge luna, spre Dunăre, pe Jiu...

Hai... drumurile țării de-aseară-s ațipite ;
Abia în zori vor plînge din nou, cu roți de car...
Ilai, Roibule, și frică să n-ai cînd sub copite
Șopîrle verzi de lună se zvîrcolesc și sar !...

Următoarea colaborare aduce — doi ani mai tîrziu — un *Cîntec trist, cu toamnă și cu flori*, deci atmosfera din *Liniști de schituri* :

Toate florile de ceară și de vis,
lîngă moarte și în toamnă, s-au închis...

Extrem de variate, și ca factură prozodică și în conținutul emotiv, sînt poeziile date de Radu Gyr *Gîndirii* în cursul deceniului al patrulea : balade și elegii, pasteluri și evocări, cîntece de pahar și reportaje lirice. Unele nu au nimic comun, nu numai cu gîndirismul, dar nici cu tradiționalismul îndeobște, genul lor proxim fiind un simbolism decadent, în expresie epigonică, provincializată :

Curgem înalți și suferinzi către moarte,
cum cerul peste mări de fosfor triste.

Zilele, din dans, leșină ca niște pale baletiste,
Zîmbetul îl învățăm numai din carte.

(Poem despre noi)

Un *Cîntec de foburg* imită prozodia din *La chanson de Marie-des-Anges*, poemul lui Jean Richepin, aplicînd-o unei materii rictusiene :

Fata care lîncezea
— tra-la-li-la-li-la-li —
în murdara cafenea
— Lola, Lili sau Mimi —

Fata care nu iubea
avea zîmbet de văpsea,
pleoape galbene de lut,
mîini cu sufletul zăcut.

Mulcomea un ceai tîrziu
— tra-la-li-la-li-la-li —
ca surîsul ei sălciu,
— Lola, Lili sau Mimi...

Alte dăți, poetul compune liduri, adoptînd melodia unora din *Cîntecele* lui St. O. Iosif, pe care n-o zice însă din fluier, ci o interpretează la clavecin :

Spuma lunii — havaiană,
flaute și șaluri —
te cuprinde în liană
rece, de opaluri

(Cer lunar)

Leagănă-ți ofrandele,
crinule de ghiață,
și-ncovoaie-mi candele
albe peste viață.

(Cîntece pentru crin)

Covîrșitoare numeric rămîn poeziile în notă accentuat — chiar ostentativ — tradiționalistă, pur geografice unele, majoritatea ancorate în istoric, în etnografic, nutrite pînă la suprasaturație din folclor, marcate, uneori, pînă la stridență, de specificul oltenesc. Autorul *Stelelor*

pentru leagăn execută *Încrustări pe o cobiliță*, broderii *Pe un chilim*, gravează *Stihuri pe o troiță*. Peisajul regional (relieful, apele) îi stimulează neîncetat inspirația. Mereu sînt amintite Jiul, Oltul, Motrul, Gilortul, Tismana, Cozia, podgoriile și viile ținutului, vinul de Drăgășani. Un pastel energic, în genul acelora ale lui V. Voiculescu, din *Pîrgă*, expune *Parîngul* :

Zborul sur de vultur și de gaie
dă tîrcoale numai prin zănoage.
Muchiile — linse de burhaie —
duc pe ceafă bolțile oloage.

Silexul și-a-ntins grumajii țepeni,
pîndă încordată peste zile.
Spîni, fără tuleie verzi de jnepeni,
tac pereții asprelor coștile.

Stînci și rîpe, muchii și gurguie,
aprige și neclintite —, toate.
Dintre gresii nici un duh nu suie,
nici un zvîcnet în eternitate.

În cîte o compoziție, lărgind considerabil cadrul, cîntărețul își propune să înfățișeze *Țara* întreagă, etalîndu-i, ca într-o vastă expoziție, peisajele specifice, bogățiile :

Toamna, Țara-ntinde visterie :
țăndări din viori de chihlimbar.
Calci peste brățări și-aurărie,
mergi prin curcubeie și prin jar.
Sus, pe harfe lungi foșnesc cocorii.
Piersicii : amurg și mahmudele.
Meri de purpură se scutură de stele
Și Brumar miroase-a țuică și-a podgorii,
cînd la țîțele ciorchinelor cu vin
ierbi bărboase sug smaragd, de parcă
verzi năluci țîșnirăă dacii din pelin,
ca să bea și sub trifoi să se re-ntoarcă.

Insinuat peste tot, folclorul e cultivat, în *Cîntece*, ca atare, cu stilizări, însă, ce dau expresiei o tentă artificioasă, ceva afectat, schimonosit, ceva de mievrerie :

Cucuruz cu frunza-n sus,
visule, cine te-a pus ?
Cin' te-a luat și cin' te-a dus
cu obrazul spre apus ?

*

Cărăruie, cărăruie,
dorule, cărare șuie...
Tot cotind către fîntînă,
mergi cu nopțile de mînă,
Printre lanuri de mohor
plîngi cu Drumul-Robilor
și oftezi cu Carul-Mare
printre lanuri de cicoare.

*

Ineluș-învîrtecuș,
moarte, joc cu lunecuș,
în ce inelar căzuși ? etc.

În producțiunile de factură epică (acuzată sau mai discretă), incluse sau nu în volumul *Balade* (1943), rapsodul procedează la o explorare a istoriei naționale, sistematică, evocînd episoade tragice și eroice, portretizînd personalități, nu fără a izbuti (grație unei discipline a versului pe care poeziile din precedentele culegeri n-o prevesteau) să fixeze tablouri expresive, să proiecteze figurile pe fundaluri menite a le scoate în relief trăsăturile individualizante. Reușite sînt în special (însă păcătuiesc prin exces) xilogravurile reprezentînd situații cumplite, devastări, măceluri, scene de tortură, peisaje sumbre, lugubre, profiluri aspre. Astfel, un moment al baladei *Mănăstire dintr-un lemn* descrie atacul ostașilor năpraznicei Doamna Chiajna („suflet de cățea, muiere, / scorpie pusă-n domnie") asupra lăcașului sacru în care o jupîniță, „odraslă voivodală" — însăși fiica Doamnei — și un cocon boieresc își ascund dragostea hăituită :

Porți crapă sub satîre și topoare.
Sar drugii. Jaful zdruncină zăvoare.
Slugile gem cu unghia-n grumaz.
Albuș se scurge ochiul pe obraz,
Cad mîinile argaților din coate,

în oase boante măduva se zbate.
Tigve rînjesc, holbîndu-se din pari
la slujnicele răsucite sub tîlhari.

Răvaș de la Călugăreni întocmește un spectacol al cîmpului de luptă cu totul diferit — prin realismul dur, împins pînă la naturalism — de acela din *Scrisoarea III :*

Cînd papura jelește și se zbate,
tîmplele noastre ard ca de lingoare.
Sub lintiță, în bălțile amare,
zac frunți și mădulare retezate.

Grumaji rînjesc în zmîrcuri și, jilavă,
tăcerea vînătă a sînge amiroase.
Abur de stîrvuri fumegă otravă,
vidrele nopții lunecă sfioase.

O stampă înfățișează priveliști din timpul domniei lui Vlad Țepeș :

Aici scîncește încă un vlădică
proptit într-o prăjină de arțar.
Alături se holbează un tîlhar,
că vîrful țepii i-a ieșit prin chică.

Alta ni-l arată pe Ion Vodă cel Cumplit, sfîrtecat de cămile :

...Ieri noapte m-am visat tîrît în goană
de cozile a patru vînturi sure.

Zburau ca niște iepe mari de ceață
și spintecau stihiile cu brume,
izbind de stele carnea mea răzleață
și măcinîndu-mi hoitul peste lume.

Dar scenele cele mai groaznice, derulate cu o încetineală torturantă, sînt în *Balada ghiocului cu moarte-n Țarigrad* unde asistăm la execuția copiilor lui Brîncoveanu și apoi a domnitorului însuși :

Beii behăie ca țapii,
Sar gealații și harapii,
Domn bătrîn tîrăsc în funii,
barba lui cum crinii lunii

mi ți-o scuipă și-o frămîntă.
Clește roșu înfierbîntă,
șira spatelui, ușoară,
pîrîind o sug afară,
ca pe-o șiță, pînă-n șale,
o despică și-o jumoale.

Sentiment religios poeziile lui Radu Gyr nu conțin. Nici acelea măcar care abordează motive de natură a-l implica ; bisericile, icoanele, crucile, sfinții dețin, în spațiul lor, doar funcții decorative. Acesta e cazul reprezentărilor sacre din *Cozia :*

Sfinții și-au pus stiharul și călțunii
și calcă lin cu pași de chiparoasă.
În jeț stă Maica Domnului, sfioasă,
și numără mătăniile lunii.

De asemenea — într-un chip încă și mai evident — al celor din *Tismana :*

Un zugrav de cer și stele
— hoț de flăcări și știubee —
tîlhari din curcubele
aur tînăr și văpsele.
Și, cu mînă diafană
și lumini cutremurate,
chipul Maicii — Prea-Curate
l-a furat într-o icoană.

Considerente pur artistice au determinat — faptul nu comportă discuție — introducerea Precistei în piese ca *Seară de taină, Printre cimbru și susai,* unde e pusă pe același plan, curat iconografic, cu feții-frumoși și cu cele trei babe sfinte, patroanele zilelor de post :

Pe ramurile moi se frîng arcușuri.
Din basm vin feți-frumoșii la fîntînă,
să bea beteală lină din căușuri.
Păienjenii mari de aur țes spre lună
aeriene trepte și urcușuri.

E-o seară de albastre patrafire
și de tămîie și de veac prior,
ca seara cînd Fecioara, în pridvor,
de la arhanghel a primit bunăvestire.

Cd. 5110 coala 37

...În bordei de rozmarin
șade Sfînta Vineri.
Ți-o da azimă și vin
și doi vulturi tineri,
peste munți de jegărai,
calea să-ți arate
către crinii-albaștri ai
Maicii Prea Curate.

Ce și cît rămîne din poezia lui Radu Gyr, considerată în ansamblu, aceasta e altă chestiune. În epocă, publicistica de dreapta a ridicat-o în ceruri, în schimb, critica de orientare estetică, întîmpinînd-o cu interes, a formulat asupra-i foarte subliniate rezerve. I-a reproșat în special incontinența verbală, caracterul pletoric, logoreic. Recenzînd volumul *Cununi uscate* (1938), ce încorporează o selecție din culegerile precedente, Pompiliu Constantinescu scria în *Vremea* că autorul, „considerîndu-se el însuși un haiduc al poeziei, a chiuit neîntrerupt, iar cu o rară facilitate figurativă a azvîrlit în aer atîtea petarde verbale încît a izbutit să dea multora impresia de incendiu adevărat"[1]. Această verbiozitate e, de fapt, doar unul din aspectele unui cusur mai vast : carența simțului de măsură. Cu timpul, poetul s-a disciplinat, versurile lui de după *Stele pentru leagăn* sînt, de regulă, bine strunite, supuse canoanelor clasice ; compunerile nu sînt lungite peste necesități. Totuși, impresia de superfetație persistă. Oricît de scurte, poeziile par prea împodobite, înfrumusețate convențional. Procedeul acesta al ornamentării excesive, acest rococco imagistic denunță elaborarea cerebrală („didactică", zicea Pompiliu Constantinescu), voința de a face „frumos", absența, în alți termeni, a stării cu adevărat lirice. De aici, facilitatea, îndemînarea de a confecționa poezii de orice fel, de-a opera cu materiale sufletești dintre cele mai eterogene. De aici, de asemenea, asemănarea poemelor între ele, în pofida varietății de conținut și organizare artistică. Totul este redus la numitorul comun al artificiului. Ar fi însă nedrept să se conchidă că, din această pricină,

[1] Pompiliu Constantinescu, *Scrieri*, 3, E.P.L., 1968, p. 111.

totul, în poezia lui Radu Gyr, e calp, că se poate trece peste ea, ca și cînd n-ar fi fost scrisă. Nu. În cărțile acestui poet cu atît de penibilă conduită civică și atît de fanfaron în scris există pagini rezistente, stihuri viguroase, imagini memorabile — și unele dintre ele au văzut pentru întîia oară lumina tiparului în cuprinsul *Gîndirii*.

Sumarul celui de al patrulea număr din 1932 al *Gîndirii* indică apariția în spațiul său, la loc de frunte, a unui grupaj de poezii semnate, criptic, *„Un poet nou"*. O notă a directorului, inserată la *Cronica mărunță*, oferă cîteva date despre autor, fără a-i deconspira numele : „Într-o zi de martie am găsit pe biuroul meu din redacția ziarului *Calendarul* un caiet de versuri. Poartă titlul *Bulgări și stele*. Manuscrisul foarte personal și hotărît m-a intrigat. O scrisoare scurtă îmi da o indicație sumară despre autor : student în litere și filozofie, care, din cauza mizeriei, e nevoit să stea la țară, undeva într-un sat. Și o dorință : ar fi fericit dacă versurile lui s-ar publica în *Gîndirea* și în *Calendarul*. Atît. Dar trebuie mai mult ? Restul, adică totul, era în caietul din fața mea. Un nou poet își aștepta ceasul luminii dintre paginile tari ale acestui caiet." După o caracterizare succintă a volumului manuscris, Crainic anunță că *Gîndirea* va tipări pe rînd „aceste poeme robuste și pline de o tristă credință". Ceea ce avea să și facă.

N. Crevedia (nume cu care iscălește „noul poet" — care de fapt, nu era un debutant ; lansat în 1928 de Arghezi, prin *Bilete de papagal*, colaborase la *Viața literară*, la *Vremea*) devine, începînd chiar din numărul următor, pe mai-iunie, un colaborator permanent al revistei ; publică aici versuri, mai ales, dar și proză, articole. Intră (intrase, poate, de la început) și în redacția *Calendarului*, și acest cotidian de penibilă memorie își datorează într-o măsură, și lui, trista faimă de a fi fost unul dintre cele dintîi organe de presă care au sprijinit acțiunea organizațiilor de extremă dreaptă : cuzistă și legionară. Îl vom găsi și la *Sfarmă-Piatră*, această publicație avîndu-l chiar director, la un moment dat, în aprilie 1940, pe durata însă doar a trei numere, precum și la *Porunca vremii*. Literar, scriitorul a plătit angajării (și co-

chetăriilor) sale politice un tribut minim. Două-trei poezii ocazionale, patriotarde, de un retorism cu totul comun :

De viitorul nostru nu mi-e teamă —
Ni-i cerul semănat cu-atîtea cruci.
Și stau înfipți în glia noastră-mamă
Țăranii dîrzi, ca niște buturugi...

sau :

Să nu vă întristeze viitorul,
Voi, fetelor, cu sîni și-obrajii tari.
Priviți vîltoarea scumpă — tricolorul
Și aprigii, măreții militari ! Etc.

În rest, poezia lui N. Crevedia a evoluat paralel cu activitatea sa publicistică, necontaminată de ea.

Cît privește situația acestei poezii în interiorul mișcării tradiționaliste, neatîrnarea ei de programe e atît de vădită, încît, de n-ar fi apărut în *Gîndirea* în cea mai mare parte, am putea s-o raportăm — cum a și procedat G. Călinescu în a sa *Istorie*... — la orice „alte orientări". „Robuste", cum le califică (adecvat) doctrinarul tradiționalismului, poemele cu care Crevedia debuta în revista devenită monitoarea acestui curent nu seamănă de fel cu acele ce vedeau, obișnuit, lumina în paginile ei împodobite cu chipuri de îngeri, monahi și domnițe. Versurile din *Bulgări și stele* conțin tot ce poate fi mai străin, mai antinomic idilismului blînd, suavității serafice, diafanității de icoană bizantină, ce definesc lirica tradiționalistă decorativă, fără a poseda prin contrast exuberanța nechezătoare, patosul euforic exploziv din compunerile unui Radu Gyr, cu care au, totuși, ceva comun : sprinteneala, verva, unele și tendința spre excesul verbal. În contrast cu figurația extatic sau exultant edenică a poeziei promovate prioritar de *Gîndirea*, întîiul volum a lui N. Crevedia propune un univers rural aspru, bulgăros, cu oameni uscați, cioturoși, colțuroși, băutori de zeamă trăznită de prună, inspiratori de miresme tari ; pentru construirea lui întrebuințează un lexic pe măsură : frust, pigmentat de aromate regionale, plin de impurități, repezit, uneori șuierător și șfichiuitor, ca vîntul de stepă. În una din piesele memorabile, satul pătimește apocaliptic de pe urma secetei :

Morile s-au închis,
Pătulele-s deșarte.
Trei ani în marte de cînd n-a mai plouat.
Izlazurile-au crăpat.
Nechează toată noaptea caii
Spre lucerna-nflorită pe cer.
Pomii încremeniți ca de ger.
N-am mai auzit cucul, nici privighetoarea.
Nu s-au mai alivănit berze pe casă
Și nici sub streșini nu mai ciripesc rîndunici.
Din strachina nouă a lunii,
Busuiocul dimineții nu mai botează cu rouă...
Soarele — n-ar mai răsări ! — răsare
Și ne frige părul, ca o lumînare.
Pînă-n zori, pînă-n asfințit,
Ne zbatem ca peștele-n oală :
Se încovoaie trupul sfrînțit,
Ne ustură la inimă jupuiala,
Rîia-nflorește, baibarac, la-ncheieturi...
,
(Foamete)

O alta expune condiția de *Argat* :

M-am născut în șanț dintr-un pachet,
Într-o noapte, cînd lătra cățălu pămîntului.
Ursitorili m-au scăldat cu apa vîntului
Și mi-au dăruit o cămașă făcută dintr-un șărvet.

Mi-aduc aminte : mă creștea o cocoană.
Săraca ! Îi vedeam dă flori și dă niște vite —
Dar i-a sosit și dînșii ceasul să să mărite,
Și boieru m-a luat la goană.

Am slugărit la popi, la cîrciumari, la un muscal,
Pă mămăligă și-mbrăcăminte — altfel nu să putea.
Și cînd mă bătea cîte-un stăpîn și mă zgornea,
Of, plîngeam pă găurili unui caval.

Prin materia plastică, prin limbaj, poezia de inspirație socială a lui N. Crevedia aduce întrucîtva cu aceea a lui Aron Cotruș. Întrucîtva numai, căci, manipulînd, a-

semenea evocatorului lui Horia, cuvinte pămîntoase, pietroase, zgrunțuroase, denunțînd, ca el, oprimarea țăranului, huzurul și samavolniciile avuților, cîntărețul de pe Bărăgan o face în alt chip, adoptînd postura nu a robului chinuit, ce-și răcnește cu deznădejde revolta, ci a unui plebeu țanțoș, maliție, limbă afurisită. Modul atitudinal arghezian, într-o expresie primenită. Apartenența la seminția celor ai cărora obraji sînt ca „scoarța nucilor din grădină", ale căror piepturi cresc „de odoarea sănătoasă — a băligarului de trifoi", procură poetului un sentiment de superioritate semeață, și poeme ca *Mărturie, Taica* sînt străbătute de un orgoliu țărănesc bătăios. În rostirea crezului de clasă, a solidarității cu neamul celor de jos, zvîcnește o trufie gentilică :

Cred în cărămida cuvîntului taichii
Carele unde-a scuipat nu mai linge —
Cruce de voinic,
A făcut trei războaie
Și-o bătătură de acareturi.

Cred în oasele sfinte ale mamei,
Care nu stau jos din zori pînă la cîntatul cocoșilor ;
Dînsa m-a-nvățat să mă-nchin, să nu pomenesc pe Necuratul
Și să spun *matale* mai-marilor mei —
Dragostea dumneaei îmi vine bine ca o cămașă de paști.

Cred în purtările bune și-n frumusețea surorilor mele
Ca-n icoanele copilăriei.
Ele-mpodobesc cerdacul : două garoafe.

Cred în cumpăna minții și-n plopul trupului fratelui meu
Ca-n stîlpul porții bătrînești.
Aruncă peste loitră plugul, ca pe-un gîtej,
Vîrtej ori viscol — zboară pe cal,
Zefirul privirii lui freamătă hora, ca pe-un lan de porumb.

Tatălui, poetul îi compune un portret în mărime naturală, înfățișîndu-l ca pe un soi de divinitate htonică :

Uscat, oacheș : sfînt,
Taica pare făcut din buturugi și pămînt.

Mîinile noduroase-i vin
Așa, ca rădăcinile de anin.

Ca ursul, ca lupul,
Păr pe picioare, pe piept, pe tot trupul.
Treaz,
Ochiul afund, cu apa neagră de puț părăsit,
Caută mai mult a năcaz.

După această fixare a dominantelor profilului fizic, pictorul lansează sonde spre straturile sufletești :

Taica pune pepeni, are pomi și vie —
Le păzește c-o pușcă veche de la 77
Și cu opt cîini cît niște lupi —
Prăsește vaci cu lapte, stupi,
Își udă, seara, petecul lui de zarzavat.
Îi place să desfunde-n țarină fîntîni
Și să cioplească cruci la puțurile din sat.

Detaliile individualizante sînt din ce în ce mai savuroase, mai pitorești. „Taica [...] fluieră la cai / ca la șerpi, [...] bea tutun în foaie de porumb. / Scapără cu amnar. / Ține toate sichermurile la brîu, într-o bășică de porc." Gospodar așezat, strîngător, însă nerîvnitor la bunul altuia,

...nu ți-ar pune mîna taica să fure
decît rar, cîte-un lemn de lucru din pădure ;

căci

De la oțu de Stat
Nu-i păcat.

Urmează alte o seamă de relatări de acest fel, pentru ca în cele din urmă personajul să fie suprins *sur le vif*, filmat, am putea zice, într-o situație în care natura lui morală se dă în vileag, întreagă, într-un chip ce o face de neuitat :

Pe la vr'un botez, pe la vreo nuntă,
Taica bate-n pinteni și se-ncruntă :
Zi-i, țigane, firr'ai-uite zece lei :

„Verde foaie, foi de mei,
Aoleo, nădragii mei,

Cum se umflă la femei
Și femeile la ei..."

În timpul acesta — prezență excedentară, nu însă fortuită, în tablou : reacția ei capătă funcție caracterizantă —

Mama, deoparte, se-nchină :
De, creștinu lu Dumnezeu, că te-ai zăltat !
Nu mai poate, totuși, de părere de bine :
L-a mai văzut și pe dînsul, ca oamenii — beat.

Cu aceeași pastă (și cu o pensulă afișat argheziană) va fi zugrăvit, cîțiva ani mai tîrziu, bunicul — „omul din veac". Portretul se detașează, masiv, statuar. Dus dintre cei vii, moșneagul i se arată nepotului, noaptea, în vis :

A intrat încet pe poartă.
Avea pe el o dulamă seină, lungă ca o ploaie,
Încălțăminte, cît niște buduroaie,
O cușmă grea, de pămînt,
În mînă, un toiag de corn, cu noduri.

Cîinii nu s-au dat la el.
Era cum îl știam din auzite :
Un jîdov de om,
Înalt, spatele cît o albie —
Fața smeadă, osoasă,
O barbă mîncată de vreme,
Ochii, ca niște cremeni stinse.

Călcînd „ușor, ca un hoț de cai", bătrînul intră în grajd, mîngîie vitele pe bot, inspectează pivnița, urcă în podul casei, unde se găsesc,

Într-o ladă : chimirul, o lulea, niște buruieni de talan,
făcute scrodă,
Putred, brîul de i-l făcuse muierea,
Apoi cleștele de stors mierea,
Măciuca de opt ocale, cu care făcea de caraulă
Și-o sculă ruginită, dragă-pușca cu două cocoașe
Cu care și-apăra cuprinsul și mergea la pază de lupi.
Într-o lacră,
Niște hrisoave, scrise cu lacrămi kirilice.

Finalul poemului e o apoteoză. Cînd „stă să se crape de ziuă", „omul din veac" pornește fără cuvînt spre soare-răsare, împrăștiindu-se, ca fumul, în auroră :

S-a oprit în răspînte, la puț,
A scos o ciutură cu apă, a băut adînc,
Și-a făcut cruce
Și înalt cît troița de-alături,
A plecat iarăși spre Răsărit...

Părăsind orizontul rural, N. Crevedia rămîne, în versurile cu implicații sociale, tot un poet al condiției plebee. Rememorarea unui *Ceai dansant* nu-i inspiră, ca altădată sindrofiile din „lumea bună" lui Alexandrescu, vreo „satiră", adresată, fie și insidios, propriului duh ; disprețul se exprimă franc, sarcasmul pecetluiește direct :

Duduie, lasă pianul, ori țăndări fac parchetul
Cu brîul, calabrează și sîrbele din mine !

În sufletul meu crește porumbul și tutunul.
Și mîine ori poimîine, de-o să s-afume zarea,
Ți-oi pune mîna-n coade, să sune mobilizarea,
Și-n inima-mi fierbinte atunci va bate tunul.

Ca fiu al plebei, ca un paria reprezentativ vorbește făcătorul de „bulgări și stele" atunci cînd, destăinuind cu cinism și candoare păsuri pur personale, inclusiv mizerii dintre cele mai intime, își denunță destinul vitreg, asemenea unui Esenin sau, mai bine zis, Jòzsef Attila valah :

Ce rușine, ce ocară,
Ideal — doar o țigară ;
Să mă-nnod, să urlu-leu,
Pentru-o coajă, pentru-un leu.
Nu odaie, să-i port cheie,
Nici bolnav, la cap, femeie...

cînd blestemă Capitala sodomică :

București, București,
Tîrg infam, spurcat tărîm,
De-aș putea să te dărîm,

Fire-ai țarină și drum,
Arder-ai în gaz și scrum,
Ca Gomora și Pompei!
(Fapte diverse)

sau cînd își etalează ambițiile cu nonșalanță:

...Mi-e sete, mi-e foame
De bani și de glorie!
Of, ce bine e cînd ai parale!
Cînd suni francii în buzunar,
Te simți fulg, ca un călușar!
Îți vine să chiui, să sari,
Să-ucizi niște sîrbe și niște geamparale,
Să duduie dușumeaua de angarale!

cînd își mărturisește, inocent, aspirația la glorie:

Gloria, gloria.
Parșivă muiere,
Cu sînii de mere și gură de miere —
Aș vrea să ies cu ea-n trăsură la plimbare
Să m-arate lumea: ăsta e cutare!

Chiar dacă starea de spirit pe care o divulgă asemenea versuri este una anarhică, avînd drept resort interior năzuințe mărturisit arivistice, emițătorul imprecațiilor și lamento-urilor rămîne o voce din mulțime, impresionantă, înmuiată de compasiune pentru dezmoșteniți:

Bani!
Dar de-aș avea gologani
Cît acei otomani
Cu șube și tîmpiți?
O, de-aș avea ruginiți
Cît risipește Dumnezeu seara pe cer,
Aș îmbrăca toți orfanii cari umblă goi pe ger —
I-aș îmbuiba, să crape, toți milogii,
Aș da drumul slugilor — tuturor.
— Sărăcimea strică estetica lumii. —
(. . . . . ,)
Fetelor cocoșate le-aș găsi miri, să se cunune,
Aș sătura toți morții cari-mi cer un covrig în vis,
Aș cumpăra pentru toți păcătoșii d-aici întregul paradis...

„Tradiționalistă" în linia poeziei de atitudine socială, demitizantă, protestatară (Coșbuc din *Noi vrem pămînt*, Arghezi, Cotruș), lirica lui N. Crevedia nu numai că n-a suferit din partea „ortodoxismului" nici cea mai vagă contagiune, dar, prin o serie de izbucniri iconoclaste, se situează de-a dreptul la antipodul lui. Irespectuos față de cele sfinte, poetul le tratează sau cu o condescendență rîzătoare sau cu ostilitate. Evocarea, de pildă, a inițierii religioase, din copilărie, include o descriere plină de frăgezimi, însă desacralizantă, a bisericii și a icoanelor:

Sfinții-aveau dulămi cu nasturi — stele,
Spăngi în mînă, încinși cu niște sfori.
Maica m-ardica de subțiori,
De le pupam mîna, fără inele.

Prea-Curata, oacheșă — o noră,
Gătită cu tulpane, ca de horă,
Da să sugă țîță, muierește,
Unui băiat cu soarele în creștet.

Un român bătrîn, tot cu dulamă,
Cumpănea un pepene în palmă.
Domnișoara spunea că-i Moș Dumnezeu:
Ține pămîntul, cît e de greu.

Slujba Învierii s-a perpetuat în amintire ca un spectacol mai curînd de bîlci:

Satul se-mbulzea la liturghie,
Ca în sărbători, la prăvălie.

Patimile, prăznuite în Vinerea-mare, se înfățișau minții copilului ca o tragedie locală, efect al crimei „jandarilor":

Și mă văd copil mînios:
Că pe Domnu nostru Isus Cristos
L-omorîră oții de jandari.
(Înviere)

Portretizîndu-și „taica", poetul notează că

La biserică se duce la Crăciun și la Înviere,
Că zice că nu e muiere.

În *Ceai dansant*, înalte fețe bisericești petrec lumește, debitînd locuri comune scripturistice în rotocoale de fum și gîlgîit de șampanie :

Din rînză, Prea-Sfințitul ce nou profet mai fată ?

Persiflant față de rînduielile și ierarhiile ecleziei, tonul poemelor din *Bulgări și stele*, și nu numai al acestora, devine adesea agresiv, sacrileg, blasfematoriu, în pasajele referitoare la însuși Tatăl lumii, căruia i se pun în seamă toate nenorocirile, strîmbătățile. „Dumnezeu !", își încheie, rezumativ, bilanțul apocaliptic „logofătul", căruia i se atribuie, în *Foamete*, descripția calamităților secetei —

Dumnezeu a murit.
S-a-nsurat, poate,
Și ne-a dat uitării.
Cîte lacrimi, să ne trimită ploaie
S-arunce mană, ca evreilor în pustie...
Nu vrea să știe.
Nici noi nu vrem să-l mai știm de Primar.
Pe-acest...

În *Fapte diverse*, Cel de sus e numit „hodorog sătul și vechi, / Orb și tare de urechi", și întrebat dacă „se mai află". Tot ca „Deus absconditus", surd, insensibil la suferința făpturii, este înfățișat Dumnezeu în *Tăcere*, poezie apărută în revistă în 1939, inclusă în același an în volumul *Dă-mi înapoi grădinile*. Mulțimi oropsite așteaptă cu înfrigurare, de veacuri, împlinirea veștii celei bune — „începerea procesului", a județului drept :

Noi de-un veci L-așteptăm să vină
Pre Tatăl, pre Fiul.
(. . . . . .)
Am vrea s-o vedem
Pe Maica de Caritate,
Să-i sorbim ceaiul privirilor calde —
Și pe Prea-Curații-Părinți,
Ca niște doctori, în halate de lumină.

Așteptarea se dovedește deșartă, rugile rămîn fără ecou ; implorărilor, cerul le răspunde cu o eternă tăcere, geroasă. Hula nu izbutește nici ea să spargă mutenia „Celui Etern și-Împărat" :

Tăcere
Frig.
Întuneric greu.

„Bătrîn hain,
Dă-ne visul, cel puțin !"

Pe lume se lasă o noapte de fier.
Stelele se-nfig ca niște ținte.
Iase luna, cît o lopată.
Unii pogoară, alții vin,
Nici întristare, nici suspin.

„Ai murit ?
Orb fără glas și auz !
Să pună Iisus coroana !"

Tăcere.
Ce ger e !
Ce ger e !

Accente de smerenie, de pocăință apar cu totul incidental : într-o singură poezie, dacă nu cumva ne înșelăm, *Adîncă slavă ție*, din volumul *Dă-mi înapoi grădinile* ; dar și aici ruga include, asemenea unora din „psalmii" lui Arghezi, reprosul. Căindu-se de a se fi răsculat, satanic, împotriva divinității :

Am fost învoitor, am dat porunci,
Satanail, pe-un stog de cărți, retras —
Nevrînd să știu de mîine ori de-atunci,
Și-n Tine, Doamne, chiar cu pușca-am tras !

poetul o acuză în același timp de a nu se comporta față de el în chipul cel mai corect :

De ce-mi tot zgîlții noaptea giurgiuveaua,
Cînd eu pe lîngă ușă, Doamne, te poftesc ?
Cînd ți-oi vedea strălucminînd mantaua,
S-adorm adînc, să nu mă mai trezesc.

Cu cel de al doilea volum de poeme, *Maria* (1938), N. Crevedia părăsește climatul tradiționalist. Această culegere înmănunchează versuri erotice, cîntece de iubire conjugală, combinații de „creion" arghezian și de idilă eminesciană, piese, deci, de factură deloc inedită, sensibil îndatorate marii lirici anterioare și, de altfel, anticipate chiar de un număr de poezii ale autorului însuși, aflătoare în volumul de debut *(Pe sub poale de lună, Fîntîna, Umbră* ș.a.) ; dotate, în orice caz, cu prospețime, acele mai ales care, transmițînd scene de intimitate ghidușă, aliază stările euforice cu un umor sprințar, rareori alterat de drăgălășenii dizgrațioase. „Cocoană", „doamnă-n lume, vasăzică", iubita e o fată fragedă, cu „dinți de vidră și de mînz", „un copil" ce „împunge la optsprezece ani", „un pui de lene" și un „pui de nevăstuică", „un fluier". Îndărătnică, neastîmpărată, codana poartă rochie lungă, ca popii, și răspîndește miros de cîmp și de azur :

Mirosind a slăvi și-a luncă,
Iminei de antilopă
Și-n mătasea aia lungă
Zău că parcă ești un popă.

Săru' mîna, dom' părinte,
Ad și-obrazul celălalt.
Am și eu un copil-nalt,
Care n-ascultă și minte.

„Zadarnică și mică", ulițarnică, „Cocoana" nu se omoară cu cartea și scrie ca una „dintr-a patra primară" :

Și ai și tu un scris-arnici,
Cu slovele cît niște-albine.
Litera „f" o faci cît tine,
Așa subțire ca un bici.

Pe „O"-l scrii mare, cît o roată
De camion. Să mai poftești
Să mai îți cumperi cai rusești
Și vizitiu de ciocolată.

(Sunt supărat)

Toate aceste metehne n-o împiedică să fie, pentru adorator, fascinantă :

Iar miroase-a scorțișoară
Gura ta de țoi de țuică.
Ești bălaia domnișoară,
Ori mi-ești pui de nevăstuică ?

Căpriorii ochi pungași
Ce i-aș mai dezmierda-i-aș !
Să tot netezesc, să-mbiu
Dulce, părul cînepiu.

(Pui de nevăstuică)

De inspirație erotică sînt și multe dintre bucățile constitutive ale volumului *Dă-mi înapoi grădinile :* rememorări ale clipelor de fericire, elegii evocînd despărțirea, plecarea departe, tălmăcind dorul de iubită, cerînd „înapoi grădinile" ; compoziții, așadar, pe care tradiționalismul și ortodoxismul nu prea aveau cum să-și pună amprenta. Celelalte producții înglobate în citata culegere ori apărute în reviste în anii următori sînt sau în maniera poemelor „robuste" din *Bulgări și stele* (precum amintitele *Omul din veac, Tăcere* sau, o alta, *Boii*, rămasă uitată în *Gîndirea*), sau surprinzător de neinspirate, banale : versificări fade, fără nimic, unele, din verva specifică autorului.

Aliat al *Gîndirii*, ca și Aron Cotruș, pe temeiuri extraliterare, N. Crevedia nu reprezintă, tipologic, cîtuși de puțin orientarea lirică a cărei promotoare s-a vrut această publicație.

Un fecund colaborator la *Gîndirii* a fost, din 1925 pînă în 1933, cu desărvîrșire uitatul astăzi **V. Ciocâlteu**, pe care *Istoria literaturii române contemporane* a lui Lovinescu îl și înregistrează, pe acest considerent, în capitolul rezervat tradiționaliștilor. Această încadrare este departe de a fi inatacabilă, însă o alta mai potrivită nu-i de găsit. Nu-i de găsit, pentru bunul motiv că avem de a face cu versuri ce nu atestă o intenție de artă, o conștiință artistică, sau, în tot cazul, nu parvin la o realizare în acest sens. Ele reprezintă mai degrabă un document biografic, scrisul constituind pentru profesorul de medicină Vintilă Ciocâlteu, după toate indiciile, un exercițiu cu finalități terapeutice, un mijloc de defulare. Potrivind cuvinte, autorul *Adîncului împietrit* își procu-

ra, probabil, un sentiment de vindictă, de înălțare victorioasă deasupra adversităților :

Eu nu știu ce-i noblețea ! versul meu
E strîmb și noduros ca un ciomag,
Cînd corbii croncănesc în juru-mi, eu
Scot praștia din buzunar — și trag.

Am mulți dușmani, dar peste capul lor
Privesc din turnul meu ca peste-un șes,
Din ura lor armură eu îmi țes
Cu ferecat pieptar în zimți de fier sonor.

(Singur)

Majoritatea compunerilor lui V. Ciocâlteu sînt autocaracterizări stimulative, autocertificate de vrednicie, autoîmbărbătări, confidențe, fișe de observație caracterologică sau — adeseori — pamflete, răfuieli. Un text invectivează o „femeie rea" :

Să piei din fața mea, femeie rea,
Cu gura sfredel și cu dinții suliți,
Cu ochi perfizi, spărturi de peruzea,
Cu sînii cît pietroaiele din uliți !

(Paradoxal)

Un altul pecetluiește „o canalie" :

Privirea ta, ca vata înmuiată
În must de struguri, dulce-i și cleioasă
Și ca-ntr-un birt cu masa unsuroasă
Doar hoții în taraba ta se-mbată.

(O canalie)

Din sonetul intitulat *Îmbogățitul*, aflăm că, plimbîndu-se pe stradă, autorul recoltează ochiadele nevestei unui parvenit „rotund și fără gene", bățos, disprețuitor față de „cei pierduți în gloată" :

În schimb, de cîte ori mă plimb pe stradă,
Soția lui, atîta de bogată,
Îmi trage pe sub gene o ochiadă.

Înecate în proză, stihurile acestui literat amator oferă din cînd în cînd surpriza unor imagini ce nu sînt comune :

Mă simt pustiu și gol ca un pătul
Din care hoții au furat porumbul.

(Zbucium)

Mi-e sufletul jurnal mototolit
Cu știrea că iubita mi-a murit.

(Reînviere)

Esențial, producția literară a lui V. Ciocâlteu e de o factură pronunțat cerebrală, prin excelență alirică, nu fără unele reușite, totuși, în direcția picturalului — a picturalului circumscris în universul rural și, *eo ipso*, încadrat în tradiție. Se pot, în consecință, cita estivale onorabile, gen St. O. Iosif :

Pe cer nori albi ca haine vechi atîrnă,
Duhnesc a putred bălțile verzui ;
Cu ochii bulbucați cît un cucui,
Se ceartă brotăceii strînși pe-o bîrnă.

De secetă izvoarele-au secat
Și au crăpat gîndacii-n mușuroaie,
Doar gușterii, suflînd din guși se zbat
Prin șanțurile lacome de ploaie.

(Din crugul vremii)

Cu aripe mici și-nguste,
Din adînc de zare arsă,
Pîlcuri negre de lăcuste
Peste cîmpuri se revarsă.

Nici un spic de grîu în plaiuri
Nu rămîne pe tulpină,
Hămesitele alaiuri
Le cosesc din rădăcină...

(Pastel)

nocturne ancorate în fantasticul arhaic :

Cu fîlfîiri de aripi moarte,
Fug liliecii-nspăimîntați,
Iar chiparoșii stau plecați,
Se-nchină crucile-ntr-o parte
Cu brațe putrede și moarte.

Cd. 5110 coala 38

Din copca zidului de piatră
Greoaie lespezi se desprind,
Scheletele-n sicriu se-ntind,
Își lasă cărnurile-n vatră
Și ies din casele de piatră...
(În noapte)

scene de magie populară :

Pe vatră fierbe apa în ceaun
Și sfîrîie untura în tigaie,
Un vreasc de soc și altul de alun
Aruncă-n foc, să vezi în vîlvătaie
De sînt întreg la minte ori nebun.

Sub țest de-abia mai miaună motanul.
L-ai pus la copt, pesemne !... Eu îl las !
Desprind din panoplie iataganul
Și desemnez pe dușumea un ceas :
Tic-tac se-aude, martor mi-e tavanul.

Dar nu vrea flacăra să-mi facă placul
Și ceasu-mi spune c-o să mor curînd,
Iar țestul, cînd îl salt cu ciobîrdacul,
Sub el găsesc motanul, — sta torcînd —
Și-n fața mea, din foc, răsare dracul.
(Magie)

Atîta tradiție la atîta poezie. Cu asta am spus despre V. Ciocâlteu totul.

Colaborator la diverse publicații tradiționaliste *(Datina, Ramuri* ș.a.), prezent de asemenea în *Bilete de papagal,* **Gherghinescu Vania** semnează începînd din 1930, și în *Gîndirea :* la început versuri mai mult sau mai puțin religioase, ce reiau, la modul minor, motive din „psalmii" arghezieni :

Îndoiala vrea să-mi apari cum nu erai,
Credința Te-nchipuia cum nu-mi apăreai...
(Spovedanie)

Doamne, sufletu-mi de Tine-i plin,
Cum e o dumbravă de răcoare...
(Neliniști)

Ești vorba dintîi
Și slova din carte,
Dar veșnic departe
De mine rămîi...
(Psalm)

apoi poeme laice, în nota sa definitorie, intimistă și elegiacă.

Laitmotivul acestora din urmă este adorația pentru o „domniță frumoasă și bună ca o mireasmă de voievod", care a „nins cu floare de lună" fruntea poetului și i-a „pus în gînd rod". Cădelnițînd și psalmodiind, infatigabil, în cinstea acestei alte Laura, pe care și-o face „atotputernică stăpînă", adorantul își dezvăluie, în fața ei, într-o „supremă spovedanie", simțămintele tăinuite, anxietățile, aceasta spre a-i arăta cît îi datorează. În cuprinsul poeziilor vor alterna, în consecință, reprezentări sumbre, stări de tristețe devastatoare, cu momente sufletești euforice, prilejuite, acestea, de contemplarea iubitei. Cînd nu e cu „domnița", poetul se simte „cuprins de pustiu", biciuit de gînduri ca de un cnut șuierător, cufundat într-o „baltă de amărăciune". În asemenea circumstanțe, lumina, pentru el, nu există, „s-a risipit ca fumul", florile își strîng parfumul în ele înseși, refuzînd să-l mai răspîndească, cerul își „retrage" stelele. Tărîmuri altădată încîntătoare i se înfățișează pustii, dezolante :

De pe lîngă albe drumuri de munte
Căprioarele au fugit departe...
De ieri parcă un veac ne desparte,
Și peste prăpăstii nu-i nici o punte.
(Ca într-o supremă spovedanie)

Sufletul e „scrum și cenușă" ; gîndul șchioapătă, încătușat, „printre vremelnicii" *(Ultima reverie)* și

Altei vieți — poate morții —
Îi aud în ecouri chemările.
(Chemări)

Nimic nu mai are nici un preț, dacă lipsește cea care însuflețește totul :

Crește zvon de primăvară împrejur...
Din prea lunga somnolență vegetală,
Către clopoțeii din azur,
Se ciulește cîte-o ureche de petală.

De uimire ceru-n nopțile senine
Face ochii mari...
Inutile-s toate, fără tine —
Frumusețile sînt chiar amari..

(Primăvara fără tine)

Apariția iubitei preschimbă deșerturile în „ținuturi de rai" :

Praf și rugină din mine ai șters,
Vrăjind cu vorbe catifelate,
M-ai dus de mînă pe poteci neumblate
Și gîndul mi l-ai făcut vers.

Numai ochiul meu, plîns astăzi, le știe
Fragedele tale ținuturi de rai,
Ca sunetul pe buze de nai,
Lunecau prin tine în veșnicie.

(Ca într-o supremă spovedanie)

„Inundat de lumină" poetul își ritmează beatitudinea în tactul unora dintre cadențele blagiene :

Inundă lumina. Miroase a crud,
A viu și-a pămînt.
Răsunătoare — pînă-n mormînt,
Chemările vieții s-aud.

Pe drum de puhoaie spumoase,
Ispitite de glasu-i fierbinte,
Primăverii îi ies înainte,
Din adîncuri — oase.

(Regăsiri)

Își potolește arșița, pe zare,
Fluturarea de flăcări — fantasme.
E, peste tot, o-mbălsămată legănare
Și o revărsare de basme.

Pe-ntinderi de lanuri mănoase
Unduie spicele spre cer și pămînt,

Ca un stol uriaș de vrăbii grase,
Împiedicate să-și ia zborul — de vînt.

(Oră de vraje)

Chiar perspectiva extincției devine seducătoare, asociată aceleia a comunicării postume cu „domnița" :

O zi va veni,
Cînd obosit de griji și de drum,
În sfîrșit voi dormi,
Descompus în țărînă și fum...
Cu stranie dragoste, atunci
Voi hrăni din sîngele meu
Flori, pentru tine, prin lunci,
Iar dacă din humă să cresc va fi greu,
Sufletul, el — prefăcut,
Peste hău de văzduhuri, în stea —
Îți va face semn cunoscut
Cu lacrimi ca fulgii de nea.

(O zi va veni)

Figurația versurilor lui Gherghinescu Vania împrumută, obișnuit, indiferent de tonalitate, elemente ale universului rural, și, uneori, dăm, în *Drum lung* (1928), în *Amvonul de azur* (1933), în *Privighetoarea oarbă* (1940), de spectacole în aer liber constituite ca atare, în spiritul poeziei înscrise pe linia tradiției :

Din tot hotarul, privighetorile s-au adunat în grădină
Sub bolta-nserării, fiecare e cînd o salcie plîngătoare,
Cînd o fîntînă arteziană de cîntece dogorîtoare.
Cînd o inimă îndrăgostită, care suspină.

(Primăvară)

Ciocîrliile risipite dimineața în slavă
Par niște bulgări însuflețiți de pămînt
Ori grăunțe duse de un vîrtej de vînt
Din mîna semănătorului, către sfînta dumbravă.

(Pasărea aurorii)

E ceea ce și legitimează încadrarea poetului în rîndul „tradiționaliștilor".

Cam aceleași au fost, în perioada colaborării la *Gîndirea* (sfîrșitul deceniului al patrulea, începutul celui următor), raporturile cu tradiționalismul și ale unui alt elegiac, **Virgil Carianopol,** oricît personalitatea acestuia este vădit mai complexă decît a autorului *Privighetorii oarbe*.

Evoluția lui Virgil Carianopol reface, am putea zice, în sens invers evoluția liricii românești din prima treime a secolului al douăzecilea. Avangardist la debut, disprețuitor al legilor versificației, al gramaticii și ortografiei, fabricator de imagini stridente („pielea de lup a vorbelor", „zborul de lampă al cocorilor", „zarzările coapte ale plecării", „țipetele ieșite ca plopii prin tîmplă", „peștera vorbii", „degetu de mercur al șipotelor", „audiența de metal a dialecticii", „veneai cu universul ca un gunoi în ochi" etc.), teribilist și egolatru pînă la a-și intitula volumul cu propriul nume *(Virgil Carianopol,* 1933), poetul își ia în posesie fără schimonoseli temperamentul propriu în cea de a treia culegere, *Scrisori către plante* (1936), unde, părăsind suprarealismul de împrumut (profesat și în *Un ocean, o frunte în exil,* 1934), se instalează într-un simbolism de nuanță prerafaelită, spre a ritma, în tonalitatea lui Ștefan Petică și, mai ales, Camil Baltazar, nostalgii, regresii în vîrsta inocentă, sentimentul curgerii ireversibile, și spre a interpreta la instrument modern motivul sămănătorist al dezrădăcinării :

Mamă,
Îmi scrii să mă întorc iar acasă,
Să viu acolo
Unde mi-am lăsat copilăria și ghiozdanul,
Acolo unde cîmpia își bate pletele pe șolduri ca o fată.

(Rugăciune de fum)

Litanică, rostirea punctează reprezentări preromantice (frecvente în poezia simbolistă de la începutul secolului), și în versuri răsar castele, domnițe :

Era aici, aproape de slavă,
Castelul unei domnițe bolnavă,
Castelul unei domnițe visătoare,
Cu părul de soare.

(Castelul)

Domnițele bălaie s-au dus,
Inimile lor sînt stele, sus,
Calul năzdrăvan a ruginit în trecut
Și împăratul a murit pe scut.

(Întoarcerea în baladă)

De la acest mod poetic, grav amenințat de fadoare, de o logoree dulceagă, Virgil Carianopol avea să parcurgă în timp o cale spre poezia meditativă, conceptuală, spre (după cum a semnalat-o mai întîi Ovidiu Papadima[1]) Panait Cerna și A. Vlahuță, reactualizați cu mijloace, bineînțeles, evoluate. Calea aceasta trece prin tradiționalismul perioadei interbelice. Încă din al doilea volum al său, poetul începe a vorbi despre „ploi" căzute peste „arături", despre „voci haiducești", „focuri", iar în *Scrisori către plante,* confesia moale, languroasă, învie adesea icoane rurale, priveliști din „cîmpia oltenească". Poetul își amintește de „prunii cu lacrămi mari, negre", de „boii cu care împungeam altădată apusul", de vremea cînd, „cu noaptea sprijinită-n bîtă, scoteam păsări din fluier", de „ciobanii" ce „aprind focurile doinii pe coclaur", de „graiuri cosînzene". Reluînd și o altă tradiție, aceea a liricii „proletarilor culți" de la sfîrșitul veacului trecut (Ion Păun-Pincio, Traian Demetrescu, N. Beldiceanu), „scrisorile" lui Virgil Carianopol consemnează tragedii rurale și citadine mute, ca aceea a fetei de țărani, moartă de ftizie :

O fată cu sufletul ca laptele de curat,
O fată cu mîinile de vis,
Cu obrazul ca hîrtia de scris...

(Rugăciune)

a cerșetoarei, „soră cu pribegia", care

Își tîrăște în fiecare dimineață
Trupul cusut cu ață.
Scrie primele litere pe zăpadă
Și stă la poarta sanatoriului, în stradă...

(Cerșetoarea)

a cusătoresei „încovoiată ca un arc" :

[1] *Virgil Carianopol sau poezia simplității,* în Virgil Carianopol, *Versuri,* București, E.P.L., 1967.

Într-o zi n-ai mai fost în stare
Să te sprijini de zare
N-ai mai putut
Să-ți săruți mașina de cusut.
Te-ai încovoiat ca un arc.

Cum s-a încovoiat pe rug Ioana d'Arc.
Te-au găsit oamenii de bine
Cu rochiile neisprăvite lîngă tine.

(Însemnare din octombrie)

Carte pentru domnițe (1937), unele piese din *Frunzișul toamnei mele* (1938), *Scară la cer* (1940) învederează un proces de relativă obiectivare, iar suportul acestei obiectivări e lumea satului copilăriei. Poetul se adresează *Tatălui său,* scrie *Pentru plugari,* trimite *Răvaș lui Ion,* se „reîntoarce" în locurile natale, „poposește lîngă hotar", „lîngă pămînt". Foarte acut, sentimentul dezrădăcinării („Îți mai aduci aminte de mine, Oltenie?", „Am rămas departe, Oltenie, și străin, / Cîntecele mele pînă la tine nu vin") nu se exprimă doar, ca în precedenta culegere, în lamente și evocări aburoase, ci își proiectează materia nutritivă în afară, umplînd poemele de imagini, situații, peisaje, sporind prin aceasta efectiv zestrea literaturii tradiționaliste. Dezrădăcinatul vine pe „drum de baladă" în „țara de basm" a banilor și haiducilor, și dacă nu „dezgroapă umbre de la Cozia și Rovine", se introduce, oricum, în ambianța rustică patriarhală :

Am venit să-mi văd iar locurile și să-mi aduc aminte
De anii risipiți pe aici cu mult înainte.
Mă îmbrac țărănește și joc lîngă fete în horă,
Seara mă îmbăt de negură și dimineața de auroră...

(Printre ai mei)

poposește cu duioșie în dreptul plopului argintiu, avînd sentimentul de a fi el cel privit :

Plopul se uită la mine cu aceiași ochi de acum zece ani,
Are vîrful plin de lumînări argintii și de bani ;

(Reîntoarcere)

contemplă emoționat porumbul cu „cămașă de mătasă" și, asemenea lui Ion al lui Rebreanu, sărută pămîntul :

Iau bulgări de pămînt reavăn și-i duc la gură.
Mi se ridică pumnul spre zarea depărtată de plumb
Și plîng îmbrățișînd toate tarlale de triștеți și porumb.

(Întoarcere lîngă pămînt)

Viziunea satului nu e deloc idilică, și acest fapt îl separă pe Virgil Carianopol de tradiționaliștii integrali, tipici. Țăranii din *Carte pentru domnițe* au chipuri dure, chinuite, desprinse parcă din gravurile lui Masserel :

Îi văd, sînt tot așa, cu cojoace rupte,
Cu piepturile și cu fețe supte,
Le sînt mîinile tot așa de aspre și dure,
Privirile tot oțel din tăiș de secure.

(Țăranii)

Condiția socială afectează profund relațiile familiale, și emoția poetului de a se găsi „printre ai săi" e contrapunctată de tristețea de a descoperi la aceștia „gînduri mici" :

Cîteodată mă duc și pe la frați, sînt oameni cu gînduri mici,
Bănuiesc că am venit să rămîn pentru totdeauna aici,
Mă privesc pe furiș, cred c-am să-mi cer dreptul meu de pămînt
Și am să-l arunc și pe acesta, ca pe altele în vînt.

(Printre ai mei)

În o seamă de poezii se alcătuiesc siluete, arcadice, unele, precum aceea a Ciobanului care, zicînd din fluier, lîngă „turmele mirate",

Tot visează o căsuță albă
Pe-o colină undeva, în sus.
Vrea o fată, dreaptă ca o nalbă
Și un fiu ca turma de supus...

(Ciobanul)

altele, majoritatea, combative, ardent romantice sau de un realism aspru. Mai multe piese din *Scară la cer* sînt portrete de haiduci ori „cîntece haiducești". Ele nu posedă vigoarea unor poeme de luptă sau denunțare, regimul lor este contemplația și jeluirea :

...Azi l-au prins pe Prichindelul.
Mîine Amza o să cadă...

Rămîn codrii și țăranii
Fără pic de azăvadă.

Căzu Iancu prins în cursă,
Alimoș e mort și el ;
Pe Postelnicu, în codru,
Șireangul l-a făcut cercel.

Plîngi, române, plîngi, oltene ;
Plînge-ți viața ta domnească.
Pier haiducii, și cu dînșii
Moare doina românească...

(Cîntec haiducesc)

însă de purul decorativism al poeziei ortodox tradiționaliste sîntem departe. Coborînd din munți, haiducul bătrîn urzește gînduri de o impietate radicală :

Ia uit-ia, ce noapte albă viață !
Ia uit-ia, ce lună, ciocîrlie !
Ah ! de mi-ar ieși-nainte Dumnezeu,
Cum l-aș jefui de veșnicie !

(Haiducul)

Hăituiți de poterași, voinicii „beau și chiuie", smulg clipei toată bucuria pe care o poate oferi *(Haiducesc)*. Pădurea e pusă să blesteme :

Frînge-te și blestemă, pădure,
Pe acei ce s-au făcut securi,
Blestemă, pădure,-asupritorii
Ce-au venit cu potere-n păduri.

(Cîntec haiducesc)

O poezie încadrează profilul cioplit în lemn noduros al unui Ion răzvrătit :

De cînd îl știu, tot pe la judecăți :
Bătut și frînt și cu obrazul supt,
Opincile îi sînt numai nojițe,
Cojocul, numai petece, de rupt...

Semnează jalbe lungi pentru pămînt
Și capul e sortit pentru secure,

Iar cînd dă potera prin sate după el,
Culcușu-i e cu lupii în pădure.

A vrut și el să pună capăt durerii,
Să-și spînzure de-o creangă bieții ani...
Da-n el nu-i numai el, sînt veacuri
Și rabdă milioane de țărani.

(Ion)

În alta e desenat cu o peniță satirică *Ciocoiul* :

Trece grav ciocoiul, dar el știe
Cît de aspră-i viața și de grea.
Știe că, trecînd printre mulțime,
Nu-l salută nimeni fiindcă vrea.

Dacă mai vechile poeme erau primejduite de sentimentalism, unele dintre cele apărute în anii colaborării la *Gîndirea*, căzînd și ele cîteodată în aceeași capcană, plătesc, în același timp, un evident tribut gîndirii prozaice, vorbirii discursive. Cum însă aici nu examinăm scrisul poeților în sine, ci în raporturile lui cu *Gîndirea*, judecata de valoare trebuie să cedeze locul judecății de realitate : constatării că, fără a se integra tradiționalismului total, și cu atît mai puțin ortodoxismului, versurile din cîteva volume ale lui Virgil Carianopol respiră incontestabil atmosfera poeziei tradiționaliste.

Într-o situație asemănătoare se află și producția lui **A. Pop-Marțian**, al cărei gen proxim e un tradiționalism de nuanță sentimentală (aerul liricii lui Camil Baltazar se simte și aici), fără situări geografice explicite :

E primăvară prieteni...
Din pămîntul umed, copilul vostru se împarte florilor
și rădăcinile sug soarele lui ca fîntînile...
În primăvara cealaltă i-ați deslușit pe cer zborul cocorilor —
iar mie, cel mai urît, dintre toți, îmi cerea să fiu cîinele
și se-neca de rîs cînd îi lătram picioarele și mîinile

(Prietenilor, pentru copilul mort)

Sentimentalismul, tonalitatea minoră, intimistă, grevează, la debut, și versurile lui **Teodor Scarlat** :

E o frumusețe prea tristă în peisajul ăsta de ceară,
cu clopote glăsuind departe, stins...
Prin mirиștile tăiate a rămas din vară
ceva ca o rugăciune caldă în necuprins.
(Cîmpenească)

Cîmpia dunăreană și-a avut, între războaie, poetul în **Zaharia Stancu**. Ale sale *Poeme simple* (1927), apărute inițial, mai toate, în *Gîndirea*, cîntă, în tonuri adesea epitalamice, „cîmpul, livada, codrul sur, podgoriile", volumul fiind în egală măsură o culegere de „bucolice" și o carte a nunții, o „cîntare a cîntărilor" cu figurație autohtonă. Din aceeași sursă va fi extras materialul imagistic și pentru poeziile încredințate *Gîndirii* după debutul editorial, iar îndepărtarea de tradiționalism (în deceniul al patrulea) nu va implica și o îndepărtare de orizontul șesurilor, pădurilor și dealurilor teleormănene.

Universul poeziei lui Zaharia Stancu rămîne, pe parcursul tuturor etapelor evolutive, întinderea vastă, mărginită de „munții cu fruntea-n nouri", „zugrăviți pe zare", ritmată de „dealuri roșii", pe care „podgoriile ard", „cîmpul simplu pe care-l ar cu boii", „cîmpul plin de mure și de rugi", muzicalizat „de sprinten țîrîit de greieri mulți", săgetat de „iepuri ce-ți arată cum să fugi". El include „lanuri verzi", „livezi cu roade mari", „lunca unde-au ieșit cirezi", „crînguri negre", măguri, pîraie zglobii, holde, ale căror spice sînt „cu țepi lungi, cum au aricii" și din valurile cărora „crește galben soarele", bălți cu trestii și cu „șerpi vărgați", peste care „seara, ca o floare cernită, se învoaltă", „plaiuri vechi de basm și de aramă". Traversînd aceste tărîmuri, despici talazuri verzi, stropite cu albastru și roșu, cicoare și maci, treci printre candele albe de crini și lăcrămioare, respiri miresme de busuioc, contempli odăjdiile merilor, cireșilor și caișilor, privești la giuvaerele din salcîmi. Vîntul îți umple nările de „miros crud de grîu", tufișuri de mure și smeură îți oferă mici briliante negre, albastre și roșii, viile te îmbie cu struguri aurii, lacuri te cheamă să visezi, pe malurile lor, cu nuferii. Ești întîmpinat de miei, căprioare, iepuri, urși, mistreți, cuci, porumbei, rîndunele, prepelițe, mierle, cocori, șerpi, șopîrle, brotăcei, greieri, melci, roiuri de albine și de fluturi. În păduri susură izvoare, pe margini de drumuri se înalță, biblic, fîntîni, răsar cișmele gureșe, se înșiruie cofe, ulcioare, mitologice amfore. Mărgele de rouă ornamentează iarba, florile, pomii. În zare se văd turme, cirezi, herghelii, ciobani cu fluiere. Toamna, spațiile clocotesc de chiote izbucnite prin vii și la crame. Uneori, în aer flutură aripi nepămîntene. Spiritualizînd peisajul în concordanță cu iconografia acreditată de revista la care colabora, poetul introduce în interiorul lui fabulosul de origine vechi și nou — testamentică. „Prin ierburi" se aud „pași desculți de îngeri". Acompaniind cădelnițarea parfumată a salcîmilor, văzduhul se umple de „fîlfîiri de aripi" angelice. „Îngeri albi" „răstoarnă peste grădină / Ulcioare de mireasmă și lumină". Imaculații vizitatori preiau îndeletniciri de-ale pămîntenilor : „...un pîlc de îngeri cu fîlfîiri de-aripă / Pe țarina mea arsă zvîrli semințe noi".

Integrat acestui univers, poetul se găsește în propriul element, în spațiul ideal, unde, restituit comunității din care a purces, își redobîndește condiția originară :

Eu am crescut cu macii și strugurii pe cîmp
Și mai păstrez, ca iarba, și-acum, sub pleoapă rouă.
Străbunii mei vînjoși, cu tulnice și ghioage,
Pe-aicea și-au păscut cirezile blajine,
Cioporul de mioare bălane, herghelia,
Și lîngă crama scundă cu chiote în căzi
Băsmeau lungiți la focuri, cînd adormea prisaca.

De-aceea mi-e drag cîmpul, livada, codrul sur,
Podgoriile, boii, albinile și mînjii
Ce trec, năluci sirepe, prin porumbiști brumate.
(Eu am crescut...)

Sentimentul încercat în mijlocul cîmpurilor e de plenitudine, de libertate :

Sînt limpede și liber, cum e vîntul.
Pe unde vreau îmi pot croi cărare.
M-a înfrățit viața cu pămîntul,
Cu cerul nalt belșugul cald de soare.

Și lăinicesc prin ierburi verzi, din zori,
Cu șerpi, cu prepelițe, cu șopîrle.

Leg mieilor lîngă cornițe flori,
Și turma albă mi-o adăp în gîrle.
(Scrisoare din cîmp)

Cuprinsă de euforii, carnea se umple de suflet, cedează atracției spre înălțimi :

Îmi cresc în umeri aripi de cocor,
Plaiuri și codri-mi freamătă sub frunte,
Mi-e sufletul pîrîu sprințar de munte
Și graiul fluier de argint sonor.
(Iubire nouă)

Ființa se dezmărginește, renăscută din „chiot însorit și cîntec" :

Prin ce minune ori prin ce descîntec
Mi s-a turnat în trup atîta vis,
Și ce izvor lăuntric s-a deschis,
De-s numai chiot însorit și cîntec ?

Pămîntu-ntreg trăiește-n viața mea
Și eu prin viață trec ca printr-un rîu.
Mă simt al cerului cum e o stea
Și-al țarinii cum e un snop de grîu.
(Chiot însorit)

Erosul face din universul *Poemelor simple* cadru de poem nupțial. Iubita e chemată „pe cîmpurile ude", în care, înotînd în „ierburile proaspete și crude", „fluieră de zor cosașii" ; prilej pentru poet de-a aduna, ca mai tîrziu Tudor Arghezi, în *Versuri de seară*, într-un caleidoscop, priveliști de cîmpie valahă, edenice. Vatra viitoarei visate fericiri e o casă de țară, cu hulubi pe acoperiș, cu grădină în preajmă și cu prisacă :

Dac-ai veni, hulubii-n zbor rotat
Ar împleti cunună peste casă,
Și soarele lîngă poteci culcat
Ți-ar săruta pantofii de mătasă.

Prisaca ar trimite o albină
Ca să-ți aducă miere în ulcior
Și merii rezemați într-un picior
Te-ar îmbia cu freamăte-n grădină.

Pornind de aici, cuplul străbate imaginativ fînațe și holde, culege roade și „priveliști clare" :

La un răzor te-ai frînge de mijloc
Și de pe-un rug ghimpos ai rupe-o mură,
De pe-un măceș sălbatic o răsură
Și-ai agăța-o-n plete, ca la joc.

Un smoc de spice-ai treiera în palmă,
Să afli de e bobul copt și plin,
Și-un greier negru și-o lăcustă, lin,
Ar năvăli în sînul tău de-a valmă.

O imagine memorabilă încercuiește cirezi de boi și bivoli :

În lunci am întîlni cirezi de boi
Și bivoli goi cu șoldurile strîmbe,
Și-amiaza le-ar zvîrli pe spate trîmbe
De vîlvătăi, ca niște șolduri moi.

Secvența finală readuce tabloul de la început :

Și-aceleași drumuri ne-ar aduce-ntoarse
Lîngă căsuța albă, cu livadă,
Și ne-am lăsa făpturile să cadă
De dor și trudă-n, umbră deasă, arse.
(Dacă-ai veni...)

În așteptarea împlinirii visului, adorantul „culege în suflet soare", spre a-l duce iubitei, ca un fel de avans, în „tîrgul de piatră" :

Cum fetele desculțe culeg în coșnicioare
Gherghinele din branișți și smeura din codri
Pe unde urși roșcați și-au înjghebat bîrloage,
Eu am cules în suflet din crîngu-acesta soare
Să am ce-ți duce-n dar în tîrgul tău de piatră.
Cînd șerpii s-ar ascunde să doarmă-n văgăuni...
(Scrisoare)

Dintre piesele în care spectacolul fericirii e dat ca real, iar nu derulat în zonele ficțiunii, una, antologică, le rezumă pe toate, arătîndu-ne mirii „pe cîmpuri", înfășu-

rați de „funigeii toamnei sure", ca de-o beteală, sub cer limpede, din care soarele își varsă lumina în amfore :

Ca-n niște amfore de aur mici
Ne revărsa în preajmă soarele
Lumina-n care florile pitici
Și-au răsturnat în vînt ulcioarele.

Poemul e un diafilm, în durata căruia priveliștile, deși dinainte știute, capătă prospețimi și suavități, grație regimului sufletesc. Într-o derulare lentă, sub ochiul spectatorului defilează un spic de la o răspîntie de drum, un „pom sălbatic", ce mai păstrează „în soare / Roada răscoaptă pentru viermi și ciori", cocori ce-și învață „puiendrii cum să zboare", „podgoria pe dealul sîngeriu", rîul, „încovoiat pe lîngă plaur", asemenea unei eșarfe de argint viu, „livezile de pruni bătrîni și nuci", „fîntînile străvechi" și alte imagini de același fel. Priveliștea berzei cu șarpe în cioc, deși nu inedită, e dintre cele mai frumoase :

C-un șarpe-n plisc se cobora spre cuib,
Din cer, o barză, pentru puii ei,
Și un copil zvîrlea cu pumnul buib
Grăunțe unui pîlc de porumbei.

(Toamna)

Într-o altă poezie, pretextul reevocării unor icoane rustice îl oferă primii pași, bănuiți, ai copilului :

La primăvară, cînd vor înflori
În fața casei vișinii și prunii,
Copilul nostru va-mplini un an.

Preludînd spectacolul efectiv, poezia îl proiectează, închipuit, într-un decor de feerie :

Pe-aleile grădinii unde
Ne cheamă încă revărsarea lunii,
În juruł lui vor zumzăi albine
Ca-n preajma unei steble de petunii
Cu florile prea pline,
Iar doi hulubi din cer, de pîlc desprinși,
Vor coborî și zborul lor rotat

Și-l vor opri, ca îngerii de pază,
Pe umerii copilului mirat.

(Ad uxorem)

Dacă în volumul de debut și-n versurile din anii imediat următori, Zaharia Stancu se menține, în toate privințele, în linia tradiției, în următoarele culegeri, păstrînd materialul de inspirație tradițional, operează cu mijloace noi : concentrează expresia, formulează (uneori) eliptic, utilizează versul liber, apelează la imaginea șocantă. Circumscrise în formula miniaturalului și grațiosului sau revărsate fără îngrădiri, poemele cuprind cînd vignete cu motive cîmpenești, stilizate subtil, cînd reprezentări prin care sînt fixate mișcările unei naturi frenetice, explozive. Catrene abil articulate propun spre contemplație desene gingașe : un copac, un rîu, o fîntînă, o stea, soarele, luna, un nor, un porumbel, un miel; evocă delicat amiaza, amurgul, dimineața, surprinse în diverse anotimpuri — cu sugestii adeseori erotice, în virtutea cărora pericolul eșuării în parnasianism este evitat. În poemele mai ample, atmosfera se schimbă. Erosul, în cuprinsul lor, devine impetuos, uraganic. Sîngele clocotește în trup asemenea sevelor în luturi, carnea se zvîrcolește ca șerpii. Asimilată naturii, iubita e proaspătă ca ierburile, „sprintenă ca mînjii", trupul îi este „pădure în veșnică frămîntare". „Tînără, tînără, abia codană", femeia are „glezne fierbinți" și pare, toată, „soare, numai soare". Celebrînd-o imnic, poetul o numește „strugur brumat", „piersică pufoasă", „mireasmă de livadă", „pădure vrăjită", „rîu înghețat", „miezul zăpezilor", „miezul amar al cucutei amare". Mereu imagini din lumea cîmpului, însă o sensibilitate și o tehnică a expresiei ce nu mai pot fi încadrate în tradiționalism !

Civic, poetul se situează, în deceniul al patrulea, pe o poziție diametral opusă celei adoptate în acea perioadă de către exponenții gîndirismului, devine un militant dîrz în serviciul democrației și progresului. Faptul nu rămîne fără repercusii în planul creației. Ciclul *Steaua pe care stăm*, din volumul *Albe* (1937), reflectă frămîntări de ordin social, exprimînd adeziunea la cauza celor mulți, vestind „ziua de mîine", menită să alunge „ziua de azi", „strîmbă și proastă". Tot astfel ciclurile :

Cd. 5110 coala 39

Steaua care nu cade și *Horia*, din *Clopotul de aur* (1939), în care dăm de poeme-memento, precum acesta :

Să nu uiți nici o clipă : strămunii au fost șerbi.
Primiră-n veacuri aspre sudălmi și bice-n spate.
Să nu uiți nici o clipă : se odihnesc sub ierbi,
Dar țărna lor mai strigă și-acum după dreptate.

Prezență meteorică în paginile *Gîndirii*, **Radu Boureanu** a întreținut, în cursul deceniului al patrulea, raporturi cam de același tip cu tradiția ca acelea pe care le-am constatat în literatura lui Adrian Maniu. Poet al culorii, al liniilor grațioase, unduitoare, autorul *Zborului alb* e un artist din stirpea meșterilor iconari, a zugravilor de altare, pictînd, asemenea lor, cu argint, aur și albastru, încadrînd priveliștile în lumină diafană. Subiectele sînt mai adesea profane. „Artă poetică" indirectă, poemul *Calul roșu*, piesa definitorie a inspirației nu numai din volumul de debut (*Zbor alb*, 1932), din care face parte, dar din toate culegerile de pînă la al doilea război, evocă o imaginară aventură cosmică, adoptînd, pentru aceasta, tehnica vitraliului. „Calul roșu" este, se-nțelege, Pegasul. Luîndu-l în stăpînire, poetul zboară cu el

printre stele mai mari ca pămîntul
pe care-am umblat.
Erau stele moarte în drum ; le-a atins
cu aripa de foc, și din nou s-au aprins.

Neoromantic imaginativ, Radu Boureanu e, precum se poate vedea, un poet orientat spre feeric, spre decorativ, spre ornamentație ; el cunoaște, ca puțini alții din generația sa, voluptatea de-a zăbovi în imagine, și și-o dăruiește frecvent, cu generozitate. Calul înaripat este așteptat

pe o colină neagră,
sub cerul ca un clopot ce prindea să se afunde.

Zeiescul dobitoc sosește, prelingîndu-se

ca o lumină
ce curge-n văzduh pe un jgheab nevăzut
în curgerea-i lină,

ca un bolid
ce-și mută tăcerea mințită prin vid.

Căzînd, asemenea unui „bloc uriaș de mărgean",

sub coapse rotunde, două flăcări roșii
i-au țîșnit ca două aripi roșii.

În toiul fantasticei cavalcade, poetul contemplă spectacolul căderii de astre :

Joc de stele căzătoare s-au încrucișat pe cer,
undeva, fără zvon, o lume s-a năruit,
și singur m-am trezit
sub clopotul care prindea mai greu să se-afunde.

Totul, în această viziune, denunță sensibilitatea unui adorator al formelor și culorilor, a unui căutător de voluptăți rafinate, a unui estet.

Estetismul se declară și în preocuparea pentru efectul sonor al versurilor, obținut prin distribuirea imprevizibilă a rimelor, prin alternarea de rime plenare și asonanțe, prin colectarea de vocabule rare, de rezonanță stranie. Scriitura, elaborarea artistă tronează în poezia lui Radu Boureanu suveran. Poemele nu trebuie parcurse dintr-o dată, ci savurate pe încetul, cu izolarea, în acest scop, a elementelor constitutive : imagini, cuvinte, sonuri, armonii. Înclinat, asemenea lui D. Anghel, spre reverie, stilizînd, la modul Adrian Maniu, peisaje și motive de legendă și basm, Radu Boureanu își decorează versurile — fapt ce-l apropie de tradiționaliști — cu priveliști, de obicei, autohtone : „lanurile lunii", adînci-te în humă, „stoluri mari de umbre", „șir lung de plopi", „candeli roșii", aprinse în aprilie prin grădini, „cădelnițI de lalele", „valuri mari" în „relief de porumb", „bouri înfipți în falduri de hotar", „sirepi" în „hamuri moi de humă", „păduri cu ramuri de cerb", „zări moldave", „cerdacuri", „roua pămîntului", „mănăstirea bucovineană", „pana păunului", „turme" și alte asemenea. Prin atmosferă, prin structura prozodică, poezia *Zborului alb*, *Golfului sîngelui* și *Cailor de apocalips* se înscrie în prelungirea simbolismului, dar a unui simbolism în bună măsură autohtonizat. Stăpînită de o „tăcere albastră", în spațiul ei evoluează, în afară de universalii îngeri și de

fata morgana, făpturi de climat mai carpatic : jupînițe, domnițe, crăițe, zîne, pasărea măiastră. Apare și fabulosul inorog :

Necheza lîngă cer,
Gonea lîngă pămînt,
Zadarnic trudeau să-l strunească de coamă
mîini reci și limpezi de vînt.
Lovea colinele în copite de os,
nu vedea norul de plumb,
semnul vijelios.

(Inorog)

Albă-ca-zăpada e adusă într-un peisaj autohton, cu mere domnești, iar tehnica portretizării e împrumutată icoanelor românești pe sticlă :

Mai albă ca zăpezile cari au nins,
deși basmul spune Albă-ca-Zăpada,
sub ninsoarea lunii, ce-a albit ograda,
doarme în raclă de sticlă cu sufletul stins.

Basmul mai spune de un măr otrăvit
cu care s-a-necat Albă-ca-Zăpada,
acolo de mere domnești e plină livada,
inima ei ca un măr fără bătăi a-mpietrit.

(Albă-ca-zăpada)

În genere, imaginația poposește de preferință în cuprinsul național :

Știu undeva o ogradă,
undeva, poate, într-un cătun de munte,
cu o casă albă și mică în miez de livadă,
o casă albă și tăcută ca o frunte
pe care zînele, cînd noaptea le-adună,
o văruiesc cu lună,
fără ca nimeni să le vadă.

(Ograda)

Vietățile ce umplu tîrîmurile de vis aparțin zoosului rural de prin părțile noastre :

Afară de două căprițe,
o iadă albă, o iadă neagră,

o văcuță cu pete de var,
un viteluș de chihlimbar,
sub coviltirile soarelui și-a lunii,
s-aude cum țipă jalnic păunii...

și în aerul acestor tărîmuri plutește „sufletul satului" românesc :

Se clatină plopii pitici din livadă
și turbură sufletul din fîn,
fîn înflorit, adunat în căpițe,
cosit peste noapte de un pitic bătrîn.

(Ibidem)

Dacă vagul, vaporozitatea imaginilor, langoarea, fluența sinuoasă a versurilor fac din Radu Boureanu un liric din descendența lui Samain și Henri de Régnier, materia inspirației îl atașează poeților peisajului românesc.

O poezie cam de același tip a scris și **Raymonde Han :** tradițională prin figurație, modernă prin rafinamentul construcției imagistice. „Citind-o, traversăm „munți de piatră", drumuri înecate în „praful stîrnit de turme", ascultăm triluri de „nai din trestii noi", privirea și auzul fiindu-ne reținute de finețea împletiturilor ornamentale și melodice (uneori îndatorate lui Blaga) :

Fată mare, adu-ți aminte
Cum treceai încununată de albăstrele
Și-n gînd nevinovată de tot,
Așa cum trec căprițele în turme de oi,
cu fire de iarbă în bot.

(Fată de primăvară)

Versurile de maturitate ale lui **Ștefan Stănescu,** prezent în *Gîndirea,* vreme de cîțiva ani (1930-1936) cu regularitate, iar după aceea episodic, au tangențe cu direcția poetică stimulată de revistă doar prin aceea că se mențin în metrica tradițională și apelează la un mit biblic, acela al potopului, fără a-l trata însă în spirit religios. *Arca lui Noe* se vrea o metaforă a travaliului poetic :

Atunci poetul tînăr s-asemăna cu Noe
Uitînd pentru o clipă tovarăşii-i de joc,
În propria lui uşă bătea cerîndu-şi voie
Să intre, să-şi ascută-o rîndea, să schimbe-un toc.

(Biografie)

Analogiile sînt forţate, cum forţat este, de altfel, totul în scrisul acestui tenace şi foarte onest versificator, prin care resuscită într-un chip hilar defuncta „poezie de concepţie" de la începutul secolului şi de mai înainte. Manipulînd o simbolică bizară, alambicată, Ştefan Stănescu mobilizează în serviciul ei o sintaxă dificultuoasă şi un lexic abstract, producînd cele mai aride stihuri ce s-au scris în epocă, mai aride decît acelea din poemul ciclic *Cîntecul omului* al lui N. Davidescu. Poeziile lui vorbesc de „istoria naturală", de „umanism", de „justiţia curăţirii", „visul activ", „marele strung al mişcării", „esenţe şi forme", „vîrf etalat", „rezerva-n timp a duritătii", „succesiunea de-mpliniri", „reflextul static, mirat de succesiune" etc., etc. Rezultă, natural, proză curată, prelegeri docte, în versuri :

Ideea, cum, din sine, veşmîntul îşi scotea,
Cum viermele mătasa, uitaseră de lume,
Căci punctul de plecare le-a fost acum tot ea.

Rostind o *dată* unul, cellalt citînd un *nume*,
Concluziile muriră, căci nu le mai trăgea
Tăcerea lor. Vrînd totul, la ce bun să rezume ?

(Balada lui Silviar şi Globu)

Dar nu peste tot. În contrast cu blocurile de sticlă pisată, ridicate în majoritatea paginilor, o piesă ca *Aurora* înfăţişează un profil graţios :

Undeva e o fată
După care suspini.
Ochii ei sunt lumini,
Faţa-n raze scăldată.

Cînd de zefirii plini
Trece-nmiresmată,
Decît mii de grădini
E cu mult mai bogată.

Compunerile anterioare volumului şi neincluse în el sînt pastişe (mai cu seamă după Arghezi şi Barbu) sau, uneori, însăilări de clişee sămănătoriste şi tradiţionaliste.

Fără a fi un poet propriu-zis tradiţionalist : pictor sau cîntăreţ al peisajului autohton, **Al. Călinescu,** liric stins în floarea vîrstei şi ale cărui versuri (din care unele au apărut în *Gîndirea)* sînt stăpînite de obsesia morţii, îşi localizează nostalgiile, anxiile, într-o geografie patriarhală :

Ne-au rămas bucuriile lîngă izvoare,
Ne-au rămas lîngă munţi,
Cu blăni ozonate pe frunţi.
Priveşte în palmă imaginea cărărilor ce ne-au fost ursitoare.

(Album rămas în munţi)

Există în scrisul său şi fulguraţii de religiozitate, nu însă neapărat de tip ortodox, ci mai curînd gotic. Transcendentul refuză să coboare, cerul se ţine departe de pămînt. În speranţa unei revelaţii, poetul „plantează grădini", culege flori :

Ţi-am plantat, Doamne, atîtea grădini, şi toate
Te-au aşteptat, întînzîndu-ţi palmele de flori.
Dacă-ai fi vrut vreodată să cobori,
Te-ar fi primit de la streşini roze uscate.

Dar revelaţia nu se produce, rămîne la infinit pură virtualitate :

Scutura cerul muguri de stele, ce-n ape
Înfloreau, amintind cositorul topit...
Lîngă vatra macilor de-ai fi dormit,
Ţi-ar fi pus oleandrii ninsoare pe pleoape.

(Poem)

Similar se înfăţişează lucrurile şi în *Vestiri*-le postume (1933), de tragică vibraţie, ale celuilalt poet (de fină sensibilitate) din aceeaşi generaţie, mort în dimineaţa vieţii (la douăzeci şi unu de ani), **Ioan I. Ciorănescu,** prezenţă, de asemenea efemeră în paginile *Gîndirii.* Decorurile, de obicei sumare, transfigurează şi aici ele-

mente de peisaj tradiţional, una dintre poezii, *La denii,* fiind chiar tipic tradiţionalistă, înscriindu-se *avant la lettre* (poetul a murit în 1926) în linia tradiţionalismului marcat de ortodoxismul literar gîndirist :

Cu-aceeaşi bucurie sticlind în colţii genii,
Cu-acelaşi zîmbet-floare curată de zăpadă —
Te-ai dus ca altădată cucernică la denii,
Cînd blînd pe sat amurgul din slăvi a prins să cadă.

Citea, dînd zbor tăcerii şi alinare jelii.
Un preot slab şi gîrbov, cu barbă de sihastru,
Şi-ţi dete-ntr-aripare din grai de evanghelii
Şi-o poartă îţi deschise spre cerul cel albastru.

Pendulînd între prozodia clasică şi versul liber, între poezia de confesie şi de contemplaţie şi poezia meditativă, **Aurel Chirescu** a fost agreat de gîndirişti (cf. recenzia lui Pan M. Vizirescu la volumul de debut *Finister*[1]) pentru tenta de spiritualitate din poemele sale. E şi singurul aspect ce leagă aceste poeme de curentul *Gîndirii,* altfel ele avînd prea puţine tangenţe cu tradiţionalismul. Atras mai ales de expresia abstractă, poetul îşi destăinuie neliniştile în solilocvii de rezonanţă vag rilkeană :

Să nu te pierd,
M-am strîns în mine ca-ntr-un sîmbur,
Puternic închizîndu-Te-nlăuntru,
În coaja de nespart a desperării.
Atunci doar cînd Te vor încinge
Reci fulgere, fără astîmpăr,
Şi cercuri de-ntuneric, nesfîrşite,
Cu încleştarea lor sfîşietoare,
Vei şti, desferecîndu-Te, ce-nseamnă
Neiertătoarea-mbrăţişare-a morţii...
(Cercuri, IV, în volumul *Ospăţul de taină)*

dar nu lipsesc nici piesele în care stările de conştiinţă sînt sensibilizate pictural — la modul serafic —, precum în *Efluvii* (vol. *Stinsa oglindire) :*

[1] *Gîndirea,* XVIII, nr. 7, septembrie 1939.

În tremurul serii adiat,
O fluturare de sunete, străvezie —
Din cîntec nici o urmă n-a lăsat
Roiul de îngeri peste cîmpie.

Mai stăruie abia un duh,
un parfum de cereşti înfloriri.
Îl culeg, presimţind în văzduh
Seraficele mici fîlfîiri.

Tradiţională în aspectul prododic, poezia lui **Matei Alexandrescu** devine direct tradiţionalistă, şi chiar gîndiristă, într-un ciclu al volumului *Leagăn de îngeri,* 1935 *(Căprioarele păşteau izvoarele),* şi într-un altul, *Descîntece,* din culegerea următoare *(Jocul cuvintelor,* 1939). Ortodoxistă, mai puţin. Ortodoxismul implică acceptarea dogmelor, a canoanelor, iar autorul citatelor volume îşi reprezintă lumea celestă în deplină libertate faţă de scripturi. Legea urmată în versurile din ciclul *Căprioarele păşteau izvoarele* e aceea a picturalului graţios, poetul compunînd în maniera primitivilor, şi îngerii săi seamănă, mai mult decît ai lui Voiculescu, cu acei din ilustraţiile lui Demian. Îngerii lui Matei Alexandrescu sînt nişte prichindei neastîmpăraţi, care se caţără prin „pomii cereşti", de unde aruncă unii în alţii cu fructe, dau luna de-a dura, strică felurite jucării, spun — sub supravegherea „măicuţilor" — rugăciunile fără nici un chef, somnoroşi, „brodesc o cruce de începător, gingaşă ca un mărţişor" — şi li-s „buzele pline parcă de turtă dulce". Pe scurt, poemele cu îngeri din *Leagăn*-ul lui Matei Alexandrescu includ stilizări de aparenţă naivă, pline de suavitate, deşi, vorba poetului însuşi, cam de „turtă dulce". Pentru edificare, iată un fragment din piesa titulară a ciclului, în care pitici înaripaţi petrec în „grădina cerului" ca într-un feeric orăşel al copiilor :

Pe cai adevăraţi,
Pe cai mărunţi,
Gătiţi cu funţi,
Treceau îngerii călări
Şi mîndri se ţineau în scări.

Fetiţe cu rochiţe ca spuma de lapte
Culegeau în poală portocale coapte.

De-o tufă de măslin
Se scărpina un pui de asin.

Într-o colibă, doi pitici
Pregăteau pentru la noapte
Jocuri de licurici
Și de șoapte...

Căprioarele
Pășteau izvoarele...

Descîntecele stilizează, precum o indică titlul, invocații magice. Sînt chemați, pentru diferite slujbe, „șarpele înnodat de nouă ori", „puiul de șarpe". Versurile evoluează bineînțeles ritual, rotindu-se în jurul formulelor incantatorii :

Pui de șarpe, vin la noapte,
Vin la lingura cu lapte.
Haita mea de cîini din vatră
Stă flămîndă și mă latră.

Pui de șarpe, foc nestins,
Brîul roșu ți-am întins,
Să răsară de sub tine
Numai jar și mărăcine.

Un tipic tradiționalist, descriptiv în maniera Pillat, este **Gh. Tuleș**. Ale sale pasteluri și inscripții (acestea din urmă sub formă de sonete) multiplică, nu fără meșteșug, ba chiar cu o remarcabilă dexteritate, uneori cu efecte plastice notabile, priveliștile frecvent invocate de poeții tradiției. În *Apă bună*, de exemplu, avem un peisaj de munte fixat parcă în ceramică :

În tăuri mari de piatră și dincolo de nori
Ard apele culese din lespede de ghiață.
Și se-odihnesc în preajmă mormane de ninsori
Și noaptea-și culcă-n ele a stelelor ei ceață.

Arar din codrul sumbru vin pe granitul dur
Un mîndru cerb, o ciută plăpîndă și se-adapă,
Arar un vultur, care vîzlește prin azur,
Își zvîrle umbra neagră fulgerător pe apă.

Alte compoziții statornicesc mai ales tablouri de cîmpie dunăreană, cu livezi, iazuri, păduri, cimitire, drumuri cu salcîmi, miriști, vii, pășuni, tehnica rămînînd, obișnuit, aceea a ornamenticii vaselor de argilă sau porțelan (poetul și-a și intitulat unicul volum : *Urcioare cu rouă*, 1939), chiar dacă versurile capătă uneori inflexii ce amintesc de Fundoianu. Sînt reușite îndeosebi autumnalele — spre pildă, *Interior de toamnă* :

În umbră ard garoafe în bulgări grei de jar.
Încet pătrunde seara în apa din pahar,
Sicriu de sticlă pentru lumina răposată.
Într-un ungher se-aprinde o lacrimă de-agată.
Și-nvie galeria de vechi fotografii.
Oglinda stinge flăcări și fulgere tîrzii
Și către lumea neagră din fund deschide-o ușă.
Garoafele își surpă jăratecu-n cenușă,
Garoafele din pînza semnată Luchian.
O coardă se trezește și tremură-n pian
Într-un fior ce umple cristalele cu plîns.
Lumina din odaie în candelă s-a stîns...

Pot fi reținute și cîte o invernală sau estivală, cîte un crochiu de primăvară, precum acel din *Livezi de martie*, încărcat de alb și de albastru crud :

Sub prunii tineri din livezi
Și vișinii cu ramuri lucii,
Mai albăstresc zăpezi
Și soarele-a-nviat butucii.

O turmă sprintenă cu miei
Adulmecă prin toporași.
Brîndușile-au aprins scîntei
Printre mesteceni uriași.

În variantă moldavă (nostalgică, melancolică), tradiționalismul de marcă gîndiristă și-a găsit, pasager, o expresie în o seamă de poezii de tinerețe ale lui **George Lesnea**, dintre care cîteva au apărut inițial în revista de care ne ocupăm. Una dintre acestea înfățișează o biserică veche, nefrecventată, în care „cetește Evanghelia creștină/ Bătrînul preot, singur la altar", ascultat doar, „din zugrăvita ctitorie", de „un Voievod cu neamurile

lui" *(Biserica)*. Altele evocă mănăstiri, schituri, vecernii, dangăte de clopot, schițează (în tonuri blînde sau incisive) figuri monastice. *Schitul*, îndeosebi, e foarte în nota *Gîndirii*:

S-ar spune că, din vale, cîndva, la deal pornit,
Voind în altă parte să plece dintre lunci.
Nemaiputînd să urce, la mijloc s-a oprit
Și stă pe coasta asta, cum a rămas de-atunci.

Asinul care paște printre tufanii mici.
De cine știe unde, cu umbletul lui rar.
L-o fi adus călare pe Dumnezeu aici.
Și-acum se odihnește pîn-or purcede iar.

Tipic tradiționaliste, fără a se încadra însă neapărat în gîndirism, sînt evocările istorice din volumul de debut *(veac tînăr, 1931)*: *Ștefan cel Mare, Rareșoaia, Kirio Kir Varlaam, Petru cel Mare la Iași*, precum și o seamă de poezii descriptiv-evocative, tot de acolo *(Sihla, Dimineața)*.

Expresia rămîne și în următoarele volume tradițională, însă descriptivismul e depășit în favoarea muzicalului. George Lesnea se va ilustra de acum în elegii, romanțe, „cîntece". Va deveni trubadur și menestrel.

Tradiționalism fără ortodoxism se poate găsi, în epocă, și la un alt poet din cercul *Vieții românești*, **G. Bărgăuanu** cîntăreț al „carălor" cu grîu, al stogurilor de fîn, al săniilor, crîșmelor și poloboacelor. *Poloboacele* e o poezie dintre cele mai bune și caracteristice:

În pivnițele unui tîrg bătrîn,
S-au strîns de pretutindeni poloboace
Cum în cavouri se adună morți;
Și întunericul, pe veci stăpîn,
A ferecat izvoarele la porți.

De cînd am poposit în loc străin,
Tăcerea grea din nopți s-a dărîmat
Pe graiul poloboacelor cu vin.
Dar porțile străvechi, cîteodată,
Cutremurate fără veste-n zid,
Cu vuiet de aramă se deschid

Și-n pragul pivnițelor se arată
Un ochi de luminare călător,
Alunecînd pe gura nopții lor...

ARDELENII

ȘTEFAN BACIU, AUREL MARIN, VLAICU BÂRNA, GRIGORE POPA, RADU BRATEȘ, DIMITRIE DANCIU, LUCIAN VALEA

Liricii de origine ardeleană sau formați în Transilvania au ținut cu tot dinadinsul să aibă, și au izbutit să-și creeze, în cadrul orientării tradiționale din deceniul al patrulea și începutul celui următor, un statut special. În genere, poezia scrisă în epocă de fiii ținutului transcarpatic posedă anumite aspecte particularizante, remarcate de toți comentatorii. Poetul ardelean tînăr (și liricii ridicați în Ardeal după Blaga sînt, în perioada pe care o cercetăm, tineri cu toții, astfel încît expresia „tineri poeți ardeleni" devine aproape tautologică) e sau contemplativ și clasic în formă, asemenea lui Coșbuc, sau răzvrătit și profetic, romantic, ca Goga. Numeric, domină primul tip. Celălalt și-a găsit întruparea într-un cîntăreț cu o voce proaspătă și sonoră, ce continuă „cîntarea pătimirii" a lui O. Goga, fără să o repete: Mihai Beniuc, precum și în alți vreo cîțiva (Ion Th. Ilea, V. Copilu-Cheatră ș.a.), mai puțin personali, ce reiau aceeași cîntare în graiul abrupt al lui Aron Cotruș. Cum numele lor nu figurează în *Gîndirea* și nici nu se găsesc în vreo relație cu tradiționalismul de accent gîndirist, scrisul lor nu intră, natural, în discuție aici.

„Tradiționaliști" în sens riguros nu sînt de altfel nici clasicizanții, coșbucienii. În prefața la a sa antologie din 1940 a tinerei poezii românești scrise în Transilvania, Emil Giurgiuca exagerează neîndoios, cînd atribuie poeziei respective „o puternică originalitate structurală" și o totală independență față de „ctitorii poeziei tradiționaliste", care n-ar fi „lăsat urme" în teritoriul ei. Este însă incontestabil că „fondul zărilor" liricii ardelene e, în bună măsură, altul și „căile" ei se îndreaptă „spre alte tărîmuri"[1] decît cele programatic tradiționaliste. În pofida impresiei pe care au putut-o avea unii critici (G. Căli-

[1] *Poeții tineri ardeleni*, București, Fundația pentru literatură și artă, 1940, p. 7.

nescu inclusiv), neașoismul ostentativ, regionalismul nu caracterizează creația poeților ardeleni reprezentativi. Excese de pitoresc local, lexical inclusiv, se găsesc în compunerile unor poeți minori (C. Miu-Lerca), ale începătorilor (Vlaicu Bârna etc.) și mai ales ale unor versificatori de la periferia vieții literare a ținutului (I. O. Suceveanu, C. Argintaru) ; poeți de oarecare prestigiu în epocă (Teodor Murășanu, Emil Giurgiuca, George Boldea, Radu Brateș, Grigore Popa ș.a.) n-au abuzat, de regulă, nici de specificul local al peisajului, nici de particularitățile folclorului regional, nici de termenii dialectali.

Specificările de natură geografică nu sînt, nici pe departe, în perioada 1930-1940, atît de frecvente în lirica transilvană ca în versurile din același interval de timp ale unui Radu Gyr, unui D. Ciurezu sau Virgil Carianopol. În timpul războiului, situația se schimbă, ca urmare a dictatului de la Viena, ce a rupt partea nordică a Transilvaniei de trupul țării. Poeții originari din acea regiune (M. Beniuc, Emil Giurgiuca, Vlaicu Bârna, Lucian Valea, Petre Bucșa etc.) evocă mereu, în cursul respectivilor ani, Someșul, Mureșul, Rodna, Feleacul — în expresie inedită, vibrantă, unii, alții în tonuri minore, smiorcăite, sau, din contră, la modul sforăitor și emfatic : „hătălmaș" — însă finalitatea procedeului e cu totul alta (la poeții autentici) decît în poezia tipic tradiționalistă. Nu se urmărește, pe calea aceasta, obținerea de culoare locală ca atare, ci colorarea tonalității de „tîngă", comunicarea sentimentului de durere istorică inconsolabilă, de „jale mare, fără leac". „Ortodoxism", iarăși, nu-i de găsit în lirica ardeleană. Indiferent de frecvența lor, ce nu-i deloc neglijabilă, motivele religioase sînt tratate nu la modul bizantin, cu exces de elemente decorative bisericești (îngeri, cruci, preoți, odăjdii, cădelnițî, altare), și în limbaj arhaizant, ci într-un stil încadrabil mai curînd în formula barocului. Stările cele mai deseori exprimate nu sînt nicidecum umilința sau extazul, ci reculegerea împăcată, exultanța stăpînită, beatitudinea calmă. Indiferent de sursa inspirației, versurile transilvănenilor transmit de obicei o atmosferă duminicală, pascală, o luminozitate italică.

Principalele atribute definitorii ale producției liricilor „tradiționaliști" de origine ardeleană sînt noblețea inspirației și „ritmul suveran". Ținuta clasică, într-un cuvînt. Aceasta e ceea ce-i situează atitudinal sub egida lui George Coșbuc. Tehnic, tematic, versurile lor sînt perfect independente de *Balade și idile*, de *Fire de tort*, și dacă e să numim un poet ardelean care a exercitat asupra noilor generații lirice din respectiva parte de țară o influență efectivă, acela este Lucian Blaga. Însă, oricît de covîrșitoare la unii, influența lui n-a afectat însăși atitudinea lirică a respectivilor. Scrisul acelora e departe de a fi problematic, de-a comunica frămîntări de natură metafizică, de-a avea un caracter vizionar. Împrumutînd din creația blagiană procedee, tonuri, motive (de ex., motivul panic), tinerii poeți ardeleni iviți în deceniul al patrulea scriu, ca altădată Coșbuc, însă în alt stil, o poezie arcadică (senină sau îndoliată), de ireproșabilă realizare formală, însă nu rareori în deficit de vibrație, de lirism : artizanală, academizantă. Stilul lor colectiv e mai precis diferențiat în contextul mișcării lirice a timpului decît sînt în propriul său cadru stilurile individuale.

Liderii acestei orientări, reprezentanții ei cei mai tipici (Emil Giurgiuca, Teodor Murășanu, George Boldea) semnează în *Gîndirea* doar incidental (ultimul deloc) și, în genere, publică rar în periodicele din Capitală, rămînînd fideli celor din ținutul natal : *Cosînzeana, Societatea de mîine, Gînd românesc* și mai seamă propriilor reviste : *Abecedar, Pagini literare*. Colaborarea altora la publicația centrală a mișcării tradiționaliste e mai susținută. A lui Ștefan Baciu, în primul rînd, figură mai aparte, de altfel, în pleiada lirică regională a generației sale.

Nelipsit din aproape nici un număr al *Gîndirii*, între 1931 și 1941, **Ștefan Baciu** (aflat azi peste hotare, unde desfășoară o activitate ostilă culturii noastre socialiste) e, totuși, departe de a fi un „tradiționalist", un liric din aceeași familie de spirite cu V. Voiculescu sau D. Ciurezu. Se aud, nu-i vorbă, în cîte unele din stihurile sale ecouri din Pillat și din Radu Gyr :

> Tot aerul ce proaspăt amirosea a coarnă,
> Din deal pînă în cîmpul brăzdat cu fier de plug.

Arar suna în codri o ostenită goarnă,
Pe drum, căruțe pline cărau spre tîrg belșug...
(Stătea bolnavă via...)

dar spațiul obișnuit al sensibilității este mediul citadin, strada cu tramvaie ce „fug spre nuștiunde", cu flașnetari cocoșați, ale căror instrumente „zgîrie timpul", parcul cu magnolii și dalii, pe ale cărui alei umbra iubitei „se pierde sub tei în floare", salonul cu „terasă albă", în care, la ceaiuri dansante, „decoltate doamne pășesc abia simțit". Centrul acestei lumi e odaia ticsită de cărți, în care poetul „stă și scrie". În 1940, Ștefan Baciu a publicat un volum de versuri, *Cetatea lui Bucur*, consacrat în întregime Bucureștilor, bucățile constitutive descriind respectiv *Cișmigiul, Cimitirul Belu, Șoseaua Kiseleff, Calea Victoriei, Strada Lipscani*, cofetăria *Nestor*, restaurantul *Capșa, Grădini de vară, Cafenelele, Gara de Nord, Simigeriile, Librăriile etc.*, portretizînd *Florăresele, Lustragiii, Oltenii, Flașnetarii, Cerșetorii, Anticarii.*

Ortodoxist Ștefan Baciu iarăși nu poate fi considerat, deși are multe poezii care încep cu „Doamne" sau în care acest cuvînt și altele din aceeași sferă semantică dețin o pondere considerabilă, căci religiozitatea sa e de suprafață, de convenție, simplu motiv literar, nu o dată, pretext pentru „exerciții de stil". În cutare loc, „spovedania" devine o tehnică oarecare a autoconfesiei :

Ce-s eu, Părinte ? — Un netrebnic rob la vise,
Un vînător de gînd, neguțător de stele,
Un rătăcit prin munți, pe dealuri și vîlcele,
În tolbă cu lumini rănite și ucise.

Îmi place vinul vechi, femeia, poezia,
Cu dragostea mă-mbăt și-apoi adorm pe-o carte... ș.a.m.d.
(Spovedanie)

Altundeva, poetul adoptă modalitatea psalmică spre a proiecta în transcendent situații de idilă sămănătoristă :

Mai bine, Doamne, de m-ai fi ținut
Să mă tîrăsc, netrebnic rob în ceruri,
Să șterg de praf al îngerilor scut
Și Precistei să-I văd de giuvaeruri.

Seara scoteam pe boltă luna. Dimineața
Ieșeam cu oile Prea-Bunătății Tale,
Și pruncilor le-aș fi adus dulceața
Și lui Sîn-Pătru îi coseam sandale.
(Psalm de supunere)

În poezia *Spre ziuă*, colaboratorul *Gîndirii* nu ezită să pună (cu consimțămîntul directorului revistei) cea de a treia persoană a trinității divine să ciugulească ovăz pe străzi :

Iar Duhul Sfînt (un porumbel) mînca ovăz pe drumuri.

Adevărul e că, tînăr, chiar foarte tînăr, în perioada colaborării la *Gîndirea* (cu toate că avea tipărite trei cărți cînd și-a început-o și avea să tipărească pe parcurs alte cîteva), Ștefan Baciu a experimentat formule poetice diverse, divergente, putînd fi, în consecință, trecut în mai multe rubrici. O constantă a scrisului său există, totuși, și aceasta este imagismul. Ștefan Baciu e un imagist sentimental. Sau un sentimental care se deghizează prin imagism, care își ascunde efuziunile îndărătul imaginilor. Procedeul este mai mult decît manifest în volumul de debut, *Poemele poetului tînăr* (1935), și destul de bătător la ochi și în cele imediat următoare *(Poeme de dragoste*, 1936, *Micul dor*, 1937). Nu într-un singur caz avem sentimentul de a-l citi pe Ilarie Voronca — un Voronca ingenuu și mălăieț, ucenic la propria școală :

Umerii săi se profilau în zenit — nori de amiază,
Umbletul său era un ogar iute și melodios,
Zîmbetul, fîntînă albă, creștea fără să scază
Aparița de apă și pal abanos.
(Poem de dragoste)

Șoldul ierburilor leagă în aer teci de rouă
Și lutul este dulce ca un suc dintre stamine,
Un fluture a scos o melodie dintr-o floare și din mine,
Iar aerul miroase a floare ca un măr, cînd plouă.
(Desemn fragil)

Cd. 5110 coala 40

Luna, aquarium plin cu peşti de aur şi frig,
În oceanul cerului ca o manta de blană,
Pe umerii munţilor de rugină şi rană,
Cade cu fiece stea o tăcere ce-o strig.

(Pastel ceresc)

Un procedeu transformat într-un adevărat tic consistă în asocierea insolită a termenului abstract cu unul foarte concret şi a reprezentării poetice cu notaţia prozaică. Poetul îşi cunoaşte iubita „pînă dincolo de şira spinării şi de vis". „Poala" iubitei e „plină de feciorie şi vară". Sîngele curge „din seri şi lampioane". „Călimara" este „de reflex şi cerneală". „Creştetul" — „de gînd şi oţel". „Obrazul" — „de carne şi de cer". „Răsufletul" — „frăţesc şi gros". Iubita are miros „de înger şi de fată". Ea duce cu sine „ceaiuri şi tristeţi".

Cu timpul, Ştefan Baciu evoluează spre simplu, spre melodic, spre cantabil. Însă imagismul persistă, inclusiv aplecarea spre artificiu. În *Drumeţ prin anotimpuri* (1939), în *Căutătorul de comori* (1939) poetul practică tonul elegiac, în varianta lui ardeleană, de „tîngă", foloseşte versul tărăgănat sau cu fluenţe de cantilenă. E ceea ce îl şi înrudeşte, mai mult decît orice alt aspect al poeziei sale, cu tradiţionaliştii.

Disponsibilitatea aceasta, uşurinţa cu care trece de la un mod poetic la altul, fecunditatea ne revelă în Ştefan Baciu un adevărat fanatic al scrisului. Impulsul inspiraţiei sale l-a constituit, cu toată evidenţa, nu — sau nu în primul rînd — experienţa existenţială, ci plăcerea ca atare de a scrie. În primul său volum avem mai ales o poezie a condiţiei de poet, a exerciţiului poetic :

În odaie cad nori ca ape albe, poate pe balcon cad ploi,
cărţi ascund vraja slovelor în sîn marin.
Prinţ, poetul aprinde lumînarea aurie a peniţei
Şi cu trăsura imaginaţiei va ieşi
Din amarul cotidian,
Ca pîrga dintr-o veche nucă.

(Invitaţie la vis)

Iubita e celebrată ca inspiratoare :

Lumină blondă, busolă certă. Părul în cascade
De poeme. Treceai, uşoară litanic cernită,

Prin mirişti de suflet ; mîna adie, piciorul cade,
Şi tocul grădina inimii n-o mai evită.

(Pentru tine descuie peniţa zăvoare...)

Poezia actului poetic, a scrisului, va rămîne o specialitate a lui Ştefan Baciu (însuşită apoi şi de foarte numeroşi alţi tineri poeţi) în tot cursul anilor următori debutului, şi nu avem decît să-i deschidem volumele sau să răsfoim revistele la care a colaborat, pentru ca exemplele să se ofere cu nemiluita :

Ca pe-o duminecă aştept să vie poezia
Cu zurgălăi de sanie şi vis,
Să urc cu tocul ciocîrlia
Spre cerul alb de manuscris.

(Prin veac)

Seara, singur între cărţi,
Tolănit pe-un dîmb de vise,
Mut oraşe mari pe hărţi,
Slove mici pe manuscrise.

(Nocturnă)

Şi iar te-aud suind în mine, poezie,
Întotdeauna către obosita, alba frunte
Condeiul n-a uitat să cînte şi să scrie
Peste aceste albe flori de munte ?

(Şi iar te-aud...)

Ce să fac, poezie ? Rămîi lîngă mine,
Căci nu te pot scoate din sînge.
Tu eşti ca un vînt care pleacă şi vine
Şi ploaia n-o poate înfrînge.

(Capriciu)

Aproape nu-i piesă în care să nu figureze cuvinte ca : *poem, poezie, stih, vers, cîntec, silabă, strofă, terţină, peniţă, condei, rimă, poet, manuscris* sau măcar : *carte, scris, literă, cerneală, călimară, cuvînt, slovă, imagine*. Poemele poartă, deseori, titluri precum : *Poetul, Relieful poetului, Poemul meu, Poem, Vers grav, Strofe, Poeţi, Făcut-au Domnul pre poet, Poezie, Poesis, Somn ultim al poetului.*

Ce se poate reține din mult prea abundenta producție de pînă în 1944 sînt mai cu seamă un număr de „poeme de dragoste" (altele decît cele înmănunchiate în placheta cu acest titlu) în notă eminesciano-argheziană melopeică, unele :

Lumina se filtrează prin geamuri, pură boare.
Odaia se închide în ea, ca-ntr-un pahar,
Și lampa își aruncă reflexe la picioare,
De aur sau de sînge, de vis sau de cleștar.

(Ceas ca o lacrimă)

Tu nu ești Bunătatea, nici soarele nu ești
Și totuși, se revarsă făptura ta în mine.
Tu nu ești nici furtuna, nici toamna care vine
Și, totuși, ca o plantă trufașe-n mine crești...

(Cine-mi ești tu ?)

altele în tonalitate de romanță, de lied, sau în stil de „creion" :

Aceste albe seri, ca albe rochii,
Deasupra noastră calm plutind,
Încerci să guști din miezul lor cu ochii ;
Aceste seri ca brațe ne cuprind.

Sînt pașii noștri, rarii, împreună
Ca scoici albastre ce se pierd și-apar.
Un corn de vînătoare sună-n lună,
O stea s-aprinde-n vîrf de felinar.

(Cîntec de seară)

Fata blondă cu albi dinți
Și cu sîni de mandarină
Scrie-n soare : o glicină,
Umeri mici, buze fierbinți.

Pe grumazi mărgele opt,
Ca potire de lalele ;
Sună vorba : zimți de stele,
Pas involt și zîmbet copt.

(Cîntec de fată)

„Tradiționalismul" tolerează, desigur, în cuprinsul său, fără dificultăți, poezia de acest gen, însă nu ea îl caracterizează.

Lui **Aurel Marin,** unul din animatorii vieții literare brașovene, redactor și colaborator permanent la *Brașovul literar și artistic,* la *Țara Bîrsei,* autor extrem de productiv, sub a cărui semnătură au văzut lumina în nouă ani (1933—1942) o duzină de volume și volumașe, experimentator de formule poetice dintre cele mai contradictorii, de la cea romantios elegiacă, agreată de poeții tineri ardeleni din epocă, la cea exterior ermetică, practicată pe atunci, între alții, de Simion Stolnicu, de Eugen Jebeleanu, i-au apărut în *Gîndirea* versuri de tot felul, mai vrednice de atenție fiind cele de atitudine contemplativă și factură subliniat tradițională, aducătoare de zvonuri de brazi și de tăceri nocturne :

Apropiați de zvonul pădurilor de brazi
Pe care noaptea-ntinde alese văluri reci,
Să ne grăbim la prețul clipitelor de azi,
Să adunăm tăcerea ce zace pe poteci.

În general vorbind, Aurel Marin obține modulații de accent mai personal atunci cînd evocă pădurea, muntele. Doar în asemenea zone, sensibilitatea lui își găsește mediul propriu, și de altminteri lumea montană, silvică i se oferă drept sursă de inspirație constantă. O culegere se intitulează *Intrarea în pădure.* Alta : *Viața în munți.* Fără să-și fi putut crea o formulă proprie, Aurel Marin are versuri prin care se comunică delicat vaierele și liniștea pădurii.

Poet din categoria celor seduși de tentativa de „reprendre à la Musique leur bien", de a situa muzica „avant toute chose", de-a aștepta totul de la valoarea fonică a cuvîntului, **Vlaicu Bârna** a înțeles, în volumul de debut, *Cabane albe* (1935), să aplice sugestia lui Mallarmé de obținere a muzicalității prin colectarea de vocabule rare, uitate sau de frecvență restrînsă, asociind neologisme pretențioase, căutate, utilizate uneori impropriu (neguri *euforbe,* palmieri *artezieni,* umbră *silvatică, hibernări latente, euritmii concave)* cu termeni dialectali, moțești *(joarde, vîrpăliri, vîlvără, fironguri, opristuie),* procedeu generator, firește, de efecte hilare :

Cerul aruncă păsările-n van
Pe zarea cu fironguri de brădet,
Prin arsele pecingeni de lipan
Urzește iar colindul cineget.

(Cîntec pentru zugravul Arsene)

Potecile de colburi vor pașii să ne-ngujbe
În altitudini certe de creste ozonate.
Traistele, pentru suflet, ne găzduie bucate,
Să lăinicim prin toamnă cu-nceţoșate cușme.
(. . . . . ,)
La foc de tîrși-convivi — în oluri și în surle,
Închidem nostalgii de anabasic cer,
Cu troheii din stejarul unui pivnicer
Jucați în vicleimul poleitelor turle.

(Balada cinegeților din Vancu)

Piesa titulară a acestei culegeri e o pastișă a *Cantilenei* lui Dan Botta :

O, molini, molini,
De tăcere plini,
Cetățui de nea,
Peste țara mea,
Cine v-a sădit
La un răsărit
De cîmpie dacă,
Pădure buiacă ?

Complicată prin absorbția și-a altor influențe, blagiene în special, poezia *Cabanelor albe* și a ulterioarelor *Brume* (1940) rămîne, esențial, simbolistă, în accepția riguroasă a termenului, adică vaporoasă, aeriană, melopeică. Un poem, *Bal*, ne transpune de-a dreptul în atmosfera *Solilor păcii*, poemul dramatic al lui Ștefan Petică, și a *Morții* lui Maeterlinck.

De regulă, însă, Vlaicu Bârna își proiectează reveriile în zarea poeziei tradiționale : în „livezile ninse", unde „părul bătrîn se clatină lung în azur" ; pe dealuri ce, „în fereastră, își leagănă alunii" ; în iazuri cu plopii „brumați de mersul clar al lunii" — și, mai cu seamă, în munți :

Ugerele cerului, printre munți,
Se smulg în umbroase pîraie —
Le-așteaptă adîncirea fluviilor
Sub coviltirile verzilor straie.

Apa lunecă — șarpe — pe prunduri
Cu aur, cu stele, cu argint,
Chemată de zarea mărilor —
Fum sideral de argint.

(Murmur auster)

„Lîngă munți" se consumă neliniștile și fericirile. Acolo e așteptată cu înfrigurare iubita :

Acolo, lîngă munți, toamna,
Între neguri și brazi...
Erai departe. Neliniștea de-atunci
Mă cuprinde și azi.

(Acolo, lîngă munți)

Acolo se reeditează idila mitică a primei perechi :

Culegeam flori împreună,
Flori galbene, cu arome de cîmpie...
Sus ne străjuiau neclintiți
Munții cu-a lor veșnicie.

(Ibidem)

Spectacolul plutirii sub lună a pădurii de goruni e unul dintre cele mai frumos constituite în versurile lui Vlaicu Bârna :

Tăcuți se duc gorunii, cu noaptea în coroane,
Spre muntele cu albe cununi de flori pe coame.

Cu crengile crescute-n luminile de raiuri
Suie pe melodia înveșmîntată-n plaiuri.

Din ghinda scuturată a stelelor căzute,
Pășesc oștiri de arbori în verzile volute.

Tăcuți se duc prin freamăt și-ntunecimi gorunii,
Înzăpeziți de-argintul aerian al lunii.

(Tăcuți se duc...)

Sub influența, probabil, și a orientării literare gîndiriste, poetul are uneori sentimentul de a descifra în mișcările și zvonurile pădurii „semne" tainice :

Din depărtate plaiuri mă strigă-n vis un corn,
Înfiorînd tăcerea-nnoptată de goruni ;
Pădurile se pleacă sub minunate bolți,
Nălțîndu-și frunți spre cerul stelarelor cununi,

E semnul Tău. De veacuri, prin cetini șuierînd,
Divinul corn trezește adîncile păduri,
Minunile și somnul umbroaselor frunzișuri
Pe care-n agonia tomnatecă le furi.

(Cornul)

În esență, însă, inspirația lui Vlaicu Bârna rămîne laică. Asimilînd muzica simbolistă tradiționalismului ardelean de ținută neoclasică, autorul *Brume*-lor, fiu de moți („cel dintîi poet moț", specifică Emil Giurgiuca [1]), e, poate, cel mai înzestrat cîntăreț al muntelui din generația sa.

Sentimental, lăcrimos, în primele piese lirice apărute în *Gîndirea :*

Trimite-mi, mamă, casa noastră aici,
Să-mi povestească molcom de frați și de părinți,
Să-i sărut fierbinte icoanele cu sfinți...

(Răvaș)

Grigore Popa se îndreaptă foarte curînd spre o poezie de expresie neoclasică, celebrînd peisajul național și în genere frumusețile Terrei în tonalități maiestuoase, sacerdotale, precum, de pildă, în *Răsărit :*

Pe dealuri, fecioare cu amfore mari
Poartă pe umeri povara luminii.
Se-nșiră mesteceni la marginea zilei,
Arzîndu-și zăpada din crăngi și din coajă.

sau ritmînd, la fel de solemn, triste și reculegeri grave :

[1] *Op. cit.*, p. 27.

Nu mai aud cuvintele, nici pașii în curtea vecinului.
Frunzele tremură de marea tăcere și plîng.
Numai animalele, pline de jind și de dorul pădurii,
Privesc printre stele paradisul pierdut.

(Creștem în moarte)

De inspirație cuminte și realizare modestă, versurile lui **Radu Brateș** ne introduc într-un „sat de minuni", frecventat nu arareori de îngeri :

Tot mai aproape-i cerul în cartea mea de basme.
Nu-s legi să țină raiul cu lacăte închis,
De-aceea-i plin tărîmul de îngeri și fantasme...

(Început de carte)

Deprinși, se vede, cu obiceiurile pămîntului, îngerii nu se sperie de chiotele ce zguduie ferestile „hanului dintre plopi", unde, ca în lirica și epica sămănătoristă,

Vinul e văpaie și furtună.
Curge-ntr-una și-ncă tot mai este.

(Hanul dintre plopi)

Poetul se va împărți, în consecință, echilibrat, între rugă, travaliul artistic și îndeletnicirile bachice :

Hei, nu credeți, oameni, că sînt rău din fire,
Nu sînt rău, dar lumea m-a-nvățat să plîng !
Cîteodată-n artă caut o ieșire,
Dar pe înălțime pașii mei se frîng.

Mă îndrept atuncia către crîșma veche,
Unde știu că lumea uită de necazuri.
Beau și-ndes căciula tare pe-o ureche :
Gîndurile-s parcă apele din iazuri.

(Uite, bate ploaia)

De factură analoagă sînt stihurile lui **Dimitrie Danciu**, care, și ele, cîntă satul transilvan, pădurea, cîmpul, nu însă la modul cucernic ori chiuitor, ci în tonalități tînguioase (mai cu seamă în anii 1940—1944) :

Nu-i primăvara asta ca de acum un an,
Și cine știe însă cum va fi cea de mîine...

Mereu ne cheamă drumul spre neștiut liman
Și vremea ne gonește, cum ai goni un cîine.
(Primăvara asta)

Cîte o piesă reține atenția prin virtuți de ordin pictural :

Se scaldă soarele-n însingurate ape
Și-adîncurile se trudesc să-l fure ;
Coboară ciutele-n izvoare să se-adape
Prin liniștea rămasă în pădure...
(Amurg)

sau :

A trecut prin holde fata de zăpadă,
Și-au ieșit afară zorile s-o vadă ;
Dintre măguri nalte soarele i-a-ntins
Panglici de lumină pentru părul nins.
(A trecut prin holde fata)

Elegiace (într-un stil plîngăreț) sînt multe dintre poemele lui **Lucian Valea,** care, făcîndu-și din ținutul natal unicul motiv de inspirație, înșiruie, pe întinsul unui întreg volum, *„mătănii pentru fata ardeleană,* adresează mesaj *Poeților tineri ardeleni,* își declară cu orgoliu originea rurală ardelenească („Mă văd în faptă, una cu cuvîntul, / Plecat pe plug, arînd din greu pămîntul / Lăsat din moși-strămoși la Năsăud") și se vrea cîntărețul „destinului ardelean". În anii de restriște de după pierderea părții septentrionale a Transilvaniei, poetul compune „rugi" și „răvașe", într-un limbaj artificios, afectat, foarte la modă în epocă printre „poeții tineri ardeleni" :

Bădiță,
Vorbele seci mai nimic nu pot să spuie,
Că le-a răstignit, cu spaimă, tăcerea în cuie.
Șuierul aspru ni s-a potolit în molcomă doină,
Visul ni-i năpădit de buruieni ca o moină.
Gîndurile ne-au rămas acolo, plesnite creste,
Nu mai trăim în noi, trăim în poveste.
În vreme nu ne deslușim, cel de totdeauna, chipul,
Zările nu ne mai alintă, ne dor,

Ele ne-au încins aprinse ca un cuptor.
Ochii însă hotarul strîmb nu mai pot să-l vadă
Și inima... inima învolburată cere baladă.
(Răvaș bădiții Octavian)

„ICONARII"

IULIAN VESPER, TRAIAN CHELARU, MIRCEA STREINUL, TEOFIL LIANU, E. AR. ZAHARIA

Către sfîrșitul deceniului al patrulea, critica înregistra prezența în mișcarea lirică a unei tinere pleiade, constituită în partea de nord a Moldovei : „iconarii". Ea ființa de mai demult, din 1933, data întemeierii de către Mircea Streinul și Iulian Vesper a colecției *Iconar* (devenită curînd editură), însă, spre a fi proiectată în conștiința publică, a fost necesară aparația unei antologii, și aceasta a ieșit de sub teascuri în 1938, publicată de Mircea Streinul, sub titlul *Poeții tineri bucovineni.*

Într-o incomparabil mai mare măsură decît poeții de origine transilvăneană din aceeași generație, liricii bucovineni s-au impus atenției in corpore și nici o altă confrerie literară, nici chiar dintre acelea ale constructiviștilor și suprarealiștilor, n-a acționat atît de monolitic și n-a respectat orientarea prestabilită cu aceeași strictețe. Puțin diferențiați individual, cei vreo cincisprezece autori — mulți dintre ei înrolați în mișcarea legionară — n-au fost decît tot atîția „iconari" zeloși în a-și da concursul la confecționarea unei poezii ce se voia sincronă cu limbajul liricii contemporane occidentale și, concomitent, îndreptată către arhaic prin explorarea pitorescului local, a folclorului, a istoriei, a religiozității de expresie răsăriteană. Eforturile s-au dovedit disproporționate față de rezultate. Stilul colectiv al „iconarilor" este în fapt un haos de stiluri, un *mixtum compositum,* în care s-au revărsat toate clișeele tradiționaliste în devălmășie cu truvaiurile și truismele modernismului, îndeosebi ale celui de factură ermetică. Asemenea unor zugravi care ar aplica de-a valma stilul bizantin, rococoul, cubismul, Renașterea, goticul, barocul, abstracționismul, tinerii poeți bucovineni din deceniul al patrulea amestecă inestricabil pe Blaga, Barbu,

Arghezi, Voiculescu, Adrian Maniu, Rilke, Péguy, Claudel, Crevedia, Carianopol, Mallarmé, Verlaine, Vlahuță, Duiliu Zamfirescu, Vinea, Voronca, Bacovia, Crainic — și numele s-ar putea înmulți. În plină formare, cei mai mulți, la vremea respectivă, acești lirici (studenți, profesori, învățători, preoți de țară, un țăran autodidact) au adoptat, se vede, automat toate formulele artistice de care au putut lua cunoștință ; citind aceiași autori, cam în același timp, le-au aplicat procedeele — în grup. Lirismul va fi, în consecință, deficitar, versurile acuzînd elaborarea programatică, fabricația în serie, ghidată însă permanent, spre lauda meșteșugarilor, de preocuparea pentru perfecțiunea formală.

Cu toată omogenitatea grupării, membrii ei se diferențiază inevitabil, cu timpul, prin înzestrarea individuală, și în paginile Gîndirii îi întîlnim pe cei mai dotați.

Înfeudat un număr de ani stilului colectiv al „iconarilor", **Iulian Vesper** cultivă în primele sale două volume *(Echinox în odăjdii,* 1933, *Constelații,* 1935) — unde ne întîmpină două bucăți de superioară virtuozitate : *Crugul de ceară* și *Agonie solară* — expresia artificioasă, superfetația verbală, metaforismul fortuit, gongorismul : pune „zăpezile" să ningă „amintiri de ghețari", „turmele" să pască „răcoarea unui veac viitor", „colinele" să întîlnească „chiote sub cetina întîiului sărut", „îngerii" să „transcrie însingurări de cărbune", „argonauții" să ducă, „minori", „febrele pe-o plută" ; vorbește de „ochii trecători ai frunzișului", de „ceașca de soare", de „primăverile lutului", de „țărna ochilor pămîntești", de „bulgării începutului", de „nopți cu fanfare de aripi" etc., etc. ; pentru ca, începînd cu *Poeme de nord* (1937), să evolueze spre o rostire mai simplă, cursivă, nu fără a recepta în continuare influențe dintre cele mai diferite, a lui Ion Barbu, de pildă :

Crini înfloriți în zarea unei vieți mai joase,
Lăsați potirul splendid în luminile de sus.
Truda ucide visul, și zarzării de-o clipă
Uită văpaia albă și mîna ce i-a pus.
(Tîrziu)

și a lui Rilke :

Poetul se vindeca de rănile cerului.
Prin ochelarii aburiți privea viața. Flăcări, flamuri albastre !
Înălțimile palide aveau un creștet egal .
Pasul învăluit în tăcere scanda sonate.
(Poteca singuratecă din Duino)

Natură parnasiană, poetul compune îndeosebi versuri cu caracter meditativ sau medalii și basoreliefuri narative, multe de inspirație istorică, precum *Barbarii, Regele Seutho, Fuga în noapte, Pridvor de imperiu.* Ultima îl evocă pe Buerebista :

Regele Buerebista sub trei stele vîna
Norocul inima și durerea.
Buimace, zgomot de arme în vînt,
Asta-i era mîngîierea.

Înfometat de spațiu, regele își trăiește viața pe cal, iar cînd moare, e încins de delirul iluziei de a străbate noi teritorii :

Nevăzut armele se depărtau
În adînc, sub zodii barbare.
Dar ochii ca-n vis urzeau
Mereu întinderi viitoare.

El călărea, înalt, sub stele,
Plîns de durere n-auzea.
Un trist prieten, de oblînc,
Pumnalul rece ascuțea.

Regele prăbușit zîmbi ușor
Cerurilor, ce-l așteptau descoperite.
I se părea că alerga
Prin noi provincii cucerite.

Parcurgînd decantări succesive, versul lui Iulian Vesper devine, fără a-și trăda esența parnasiană, tot mai suplu, mai transparent, tot mai în stare, după 1944 în special, de a fixa peisaje limpezi și a converti reflecția în comunicare afectivă. Degrevat în bună măsură de influențe, el se debarasează complet de reziduurile gîndiriste identificabile în compuneri mai vechi, precum *Răs-*

tignire sau *Laudă secerişului*, aceasta din urmă în tonalitate claudeliană, dar prin materia inspiraţiei amintind de Crainic :

Grîul e singur în faţa Domnului şi aşteaptă secerătorii,
Rugătoare se apleacă spicele : Doamne, cuvîntul Tău a fost soare
Şi pămîntul mănos a fost inima Ta. Ţi-am simţit adierea
vestmintelor
În serile prelungi ale vieţii.

Cînd barbian, cînd tradiţionalist dintre cei mai neaoşi, cîteodată ortodoxist (piesă caracteristică : *Dulcile cuvinte ale prea blîndei Catrina Ursu din Fundul Moldovei*), nu fără a profesa intermitent şi alte modalităţi, **Traian Chelaru** izbuteşte cu timpul să dizolve influenţele într-o expresie, dacă nu subliniat personală, în tot cazul emancipată de modele directe — şi fluentă, pregnantă. O autumnală în timbru elegiac captează claritäţi de cîmpuri şi bălţi în stihuri cu unduiri mătăsoase :

O nouă toamnă cade pe creştete şi bălţi,
păinjenind cu neguri cîmpiile umile,
prin rarişti o-ntîrzie doar cerbii cei mai zvelţi
şi stolurile-n zborul lor povîrnit pe zile.

Altundeva, dăm de imagini în acvaforte, evocatoare de epos istoric :

Din şesuri sosiră, şivoi, călăreţi —
ei nu aveau zale şi arme de preţ,

ei caii sălbateci cu zor şi-i strunesc
şi portul şi graiul li-i neomenesc.

Prin apele toate-au trecut fără pod,
ca o mînie, ca un năvod.

Pîrjol li-i năvala şi nouri de praf
şi dîră mută de sînge şi jaf.
(Zodii)

Artificios peste măsură, contorsionat („Astfel fu : crepusculară/tristeţă toţi ciobanii luminară/pe-a munţilor singurătate / şi-a inimilor"), experimentator de tot soiul de formule, de la cea cuminte tradiţionalistă la cele

avangardiste, producător de colaje şi de stampe, atras de cele mai contrastante motive şi decoruri (episoade istorice şi privelişti ale mizeriei citadine, peisaje autohtone şi exotice), de expresia densă şi de cea revărsată nestăvilit, de versul clasic şi de versul liber, cerebral, de cele mai multe ori, şi prozaic, **Mircea Streinul** — condus în publicistica sa politică de cele mai detestabile concepţii reacţionare — realizează uneori acorduri nu lipsite de graţie, ca acele dintr-o secvenţă a *Fragmentariumlui* din *Tarot sau călătoria omului*, ce aduc ecouri din *Cîntarea Cîntărilor* :

Din şold îţi cade mătăsos piciorul
şi crinul nu e mai melodios.
Ca linia ce-ntruchipa ulciorul
Samaritencii, slugă lui Hristos,
stă coapsa, curgeri line de colină,
şi pînza te primeşte-n mîngîieri
de mînă-nvălurată sub lumină,
visînd amiaza marilor tăceri,

sau ca acele, dintr-un alt poem, în care topeşte notaţia reflexivă în reprezentări plastice :

Îi turbură pe reni prea multul dimineţii soare
şi-un freamăt nou spre calme norduri îi recheamă ;
de-atîta primăvară, inima îi doare
şi-amiezile privirea le-o umbresc de teamă.

Aurore verzi halucinează-n codri depărtarea,
şi dînşii tremură visînd zăpezile eterne ;
sălbatică, prin sînge iar le flutură-nserarea
cu nostalgii suave după tundrele materne.
(Migrare)

Din producţia lui **Teofil Lianu**, minoră şi hibridă, amalgam de elemente pseudo-folclorice şi metaforism cerebralizant, de sfătoşenie răsuflată („măi", „hăi", „măre") şi stilizare calofilă, e greu de citat, deşi realizările fragmentate nu lipsesc. Totul e adulterat de convenţie, de făcătură, uneori de lipsă de gust ; imaginile frumoase apar ca fărîme de pulbere sclipitoare dispersate într-un colb cenuşiu. Un vers, un cuvînt strică adesea totul. O imagine din amplul poem caleidoscopic *Curcubeu peste*

țară (1937) prezintă un tărîm aurit de lună. Ce folos, căci întîiul vers e oribil! Iată strofa întreagă :

Ce muiere, măi, și luna!
La ferești copaci de aur
Cresc subțiri. Pe cer de plaur,
Pînă-n șolduri mătrăguna.

Alteori, lucrurile stau invers, cîte un vers mai reușit e strivit de altele, plate sau sfătoase, ca în această strofă, al cărei al doilea stih ar putea fi integrat într-o construcție validă, și chiar primul, dacă ar fi... descălțat :

Numai stele la opinci,
Curcubeu în loc de brîu.
Versul moale ca un rîu,
Rămurișuri în tilinci.

În clipe norocoase, versuitorul caligrafiază cu finețe :

Iarnă, creangă de omăt,
Drumuri albe pînă hăt...
Sub pădure : mărgărint
Și ștergare de argint.

Însă, după cîteva șire, se împiedică :

Țara, cîtu-i lungă, hăi!
Cîtu-i lată, zurgălăi,
Roi de stele, măr domnesc
Ș-un plug nou, împărătesc.

E. Ar. Zaharia a publicat în *Gîndirea* foarte puțin, dar versurile apărute aici sînt dintre cele mai bune pe care le-a scris :

Cîntec deslușit ca un zbor de luceferi
Sau ce freamăt liric se aude?
Cetățeni minusculi prin ierburile ude
Cu spinări albastre au purces spre lună.

(Fuga prin pădure)

ORTODOXIȘTII

Tradiționalismul unora dintre poeții ale căror nume circulă în paginile *Gîndirii* (Crainic, Voiculescu, Ciurezu, Matei Alexandrescu etc.) e punctat pe alocuri, după cum s-a văzut, de atitudini (sau numai decoruri) religioase, iar expresia acestora este „ortodoxă", în sensul că între subiectul liric și presupusa existență supraterestră se stabilesc raporturi de comunicare nemijlocită (euforică sau dramatică), transcendentul nerefuzînd să „coboare", demiurgul nerămînînd pentru om un „deus absconditus". „Ortodoxiști", însă, poeții aceștia nu sînt, sau, în tot cazul, nu pot fi reduși la această formulă. Nu este un „ortodoxist" (și nimic altceva) nici măcar teoreticianul ortodoxismului, Nichifor Crainic. Într-o asemenea categorie intră cîțiva alți lirici, în a căror practică religiozitatea a devenit stil, ortodoxismul — o manieră scriitoricească. Sistematizînd procedee folosite de Voiculescu, de Crainic, aplicînd programatic anume idei din articole de doctrină, ei abordează cu perseverență teme sacrale, descriu mai cu seamă ceremonii cultice, și limbajul le este artificios, livresc, frazele fiind adesea răsucite după modul stilului vechi bisericesc, lexicul presărat cu termeni arhaici, colectați îndeosebi din jargonul ecleziastic, din literatura veche religioasă. Cerebrali prin excelență, mai mult artizani decît cîntăreți, respectivii autori sînt poeți nu atît religioși cît bisericoși.

Poezie tipic ortodoxistă a scris în special **Sandu Tudor**. Colaborator al *Gîndirii* din 1925 pînă în 1933 (cînd, scoțînd un ziar propriu — *Credința*, îi devine adversar), el practică ortodoxismul, un ortodoxism ritualistic, încă înainte de cristalizarea doctrinei. Însă, curios, în revistă nu-i apar la început versuri de acest gen, ci „icoane" profane, precum cea datată „secolul XVII" și în ramele căreia este fixat un chip de „boier de oaste", „tînăr curtean", în costumație bizară, de fantezie :

Poartă într-o parte, înclinat ușor,
lată-n fund căciulă sură de sobol.
Țintuită-n frunte, pana de cocor
arcuiește falnic, tremurînd domol.

Cd. 5110 coala 41

Zvelt i se arată în zăbun-azur
talia tăiată fără de cusur.
Strîns în cingătoare lată cu paftale,
animat i-atîrnă cu un lanț de zale
în teacă de piele paloșul curbat,
cu plăsele albe de sidef lucrat,
și-n cute bogate strînse de bîrneț
se revarsă-agale șalvarii lui creți...
(Icoană)

sau o alta, de factură „decadentă" (în sensul verlainian al cuvîntului), în care

Dezmetic un apaș al toamnei, înfundat
sub șapca de pîslă și bluza de vară,
cu gulerul pînă-n urechi ridicat,
colindă tristețea ca o stafie.
(Unde sînt cocorii lui Ibycus ?)

Motivele unor poeme sînt simboliste (mare, nave, diguri), dar tehnica parnasiană :

Ceața de seară pogoară în zare.
Digul pătrunde adînca tăcere
pînă departe în larguri de mare.
(Digul)

Piese de factură ortodoxistă nepublicate în prealabil în *Gîndirea* se găsesc în volumul *Comornic* (1925), în ale cărui pagini se aud foșnind bărbi și camilafce și se simte un puternic miros de biserică. Sub un titlu bombastic, o compunere înfățișează un pîlc de călugări somnoroși, bolborosind în bărbi „aleluia" :

În preajma negrului schit cu bîrne și cu șindrila putrezită,
cu înfloriri de cuie și fierărie ruginită,
din bătătura ogrăzii, gemenii plopi
înverzirea crudă-și îndoaie
în mlădieri zvelte de mătanie,
pentru proaspăta dimineață zmerită și sufletească danie.

Pustnicii somnoroși în față la arhondaric,
sub prevestirea unui cer înainte de ploaie,
în pîlc cenușiu, cu picioarele roșii de frig
și ude de roua rece din iarbă,

șipotesc din buze în vîlvoiul de barbă
un surdin aliluia din monahala jale.
(Întîiul tunet și-a rostogolit porunca)

Altă bucată ne introduce într-o atmosferă de prohod, de Vinere mare :

Doamne !
În toate bisericile, în noaptea asta, după zacon,
așternutu-Ți-s-a prapurul Sfîntului aier peste năsălie,
Sufletele mohorăsc în prohod, lumînările-n fum, tămîia-n cenușe.

Numai eu, cu prihană, stingher,
înlemnit pe lavița cu lăicer din chilie,
ațintesc cum de-a valma-n năvală prin larga mea ușe,
vuiește din clopotnițe-n dangăt un zvon lung de Priveghere.
Tîrziu, ca să pot să mă-nalț pînă la Tine cu sufletească tăcere,
scot dintr-un afund de ruginit cufăr străvechi,
un ceaslov greu, tocit, cu pergamentul galben, mucegăit.
Și-acum chirilic strîmbele slove sub priviri mișunînd au mișcat,
ca niște șerpi de-apocalips, ca nișe șerpi negri și vii,
Și țipă cu durerea-Ți din urmă, îmi țipă-n urechi :
Eloi, Eloi, Lama Sabacctani !
(Stihuri monahale în noaptea sîn-Vinerii mari)

După apariția amintitului volum, lui Sandu Tudor i se tipăresc în *Gîndirea* stihuri de inspirație cînd istorico-voinicească, colorată religios *(Balada cneazului tîlhar, Plecare în voinicie)*, cînd — în majoritatea cazurilor — pur religioasă, scrise toate într-un stil foarte elaborat, cărturăresc sau pseudofolcloric (deci, tot cărturăresc), construcții de o virtuozitate remarcabilă, în cuprinsul cărora stilizarea parvine uneori să compenseze într-o oarecare măsură absența lirismului. Atras irezistibil de ritualități, decoruri, de latura exterioară, ornamentală, a fenomenelor, poetul cultivă cu obstinație descripția, subiectele istorice nefiind decît pretexte pentru prezentări de solemnități, gesturi spectaculare, costume, arme, podoabe. Un astfel de prilej i-l oferă ceremonia unei învestituri, inclusiv pregătirile prealabile :

Azi am împlinit
leatul de voinic.
Precistei smerit

m-am rugat cu glas
pîn' ceara-şi topi
lacrimile-n pic
trei coţi de făclii
la iconostas.
Tuşa în cerdac
cu arnici şi fir
mi-a ales din ac
pe strai de caşmir
herbul porumbac.
Pe cînd un diac
mi-a scris în uric :
Din ce neam mă trag,
Cum am fost de mic,
paic, copil domnesc
şi cum am intrat
în cin boieresc.
Iar voivodul meu,
cum îi dătinat,
cu spada pe za,
trei ori m-a bătut,
prăseaua mi-a-ntins
crucea să-i sărut,
boiul mi-a încins
şi m-a înzestrat
cu tolbă cu arc,
cu scut, cu baltag,
şi-un cîrlan cu şea,
ce-mi nechează-n prag.

(Plecare în voinicie)

În egală măsură se dovedeşte autorul *Comornic*-ului pasionat de aspectul fonic al desfăşurărilor ceremonioase, de adresările protocolare, formulele ritualice. Într-o „variantă de bocet", un grup de bocitoare vorbeşte cu Zorile, dialogul constînd practic într-o succesiune alternativă de monologuri, ce debutează invariabil cu o formulă introductivă, mereu aceeaşi, de o parte, uşor modificată pe parcurs, de partea cealaltă :

Surioare bocitoare,
lacrămi mari de jelitoare,

cîntec de ultimă seară,
plînset de gură amară.

(Variantă de bocet la zorii zilei)

Altundeva, sufletul unui „cuvios pe năsălie" aude glasurile arhanghelilor. Acestea se succed liturgic. Întîi răsună cuvîntul lui Mihail cel cu pală de foc, apoi al lui Rafail, aducătorul de har, în fine, al lui Gavril, „mezinul", „ce ţine floarea de crin". Rostirea tuturor e ticăită, împiedicată, ca a popilor care cîntă pe nas :

Cu palme desfăcute, liturgică strigare,
din inima Troiţii cer har să-ţi izvorească
prin oase cuvioase bine mirositoare,
alai prea sfînt din care să se tămăduiască,
sub jeluiri de clopot, prohod de toacă-n lemne.

(Ultima auzire a unui cuvios pe năsălie
gata întru adormirea sub glie)

În genere, versurile pe teme bisericeşti au un curs greoi, o structură prozodică de felul aceleia a stihurilor lui Varlaam :

Citania-n ceaslovul cu roşii slove roase
în şopotirea Celor-şapte-cuvinte-joase
în suflet se scoboară sub lungul lumînării
şi scade-n surdul ison pe scara înserării.

(Suire lăuntrică)

Ce defineşte compoziţiile de acest tip, deci partea cea mai întinsă a literaturii lui Sandu Tudor, e bigotismul şi convenţia. Respectivele piese sînt literar nişte pastişe de texte din cărţile de cult, nu neizbutite, dar rigide şi monotone, obositoare prin repetiţie. Cutare bucată slăveşte Treimea :

Tu, Doamne, Tată !
Ca altă dată
cu glas înalt
de psalt,
vreau să Te cînt,
fără cuvînt
rotund învăţat,
cu reflex curat

vreau să Te cînt.
Şi, Doamne, Tu Cuvînt!
Porneşte roată de vînt
să răsune prin lume... etc.
(Stihuri de psalt nou)

Altele îndreaptă rugi către Precista:

Cum spăimîntaţi cocoşii strigă prin neguri îndelungi de iarnă,
la dunga nopţii să se spargă şi Zorul Albei să se cearnă,
îmi ţip spre Tine deznădejdea pe buze cu cocleli de laur,
Tu sfîntă Precistă-Fecioară, chip lung tivit în cerc de aur...
(Mic canon pentru Maica Domnului)

sau o celebrează imnic pe aceea care, „chivot al nestricăciunii", a cuprins în sine „pre Cel-ne-ncăput" *(Pentru marea noapte a Fecioarei)*.

Un amplu acatist, compus după toate rigorile canonice (douăsprezece condace şi icoase, fiecare cu numărul rînduit de versuri), glorifică un sfînt, pe Cuviosul Dimitrie-cel-Nou Basarabov:

Bucură-te, mlădiţă din Biserica vie,
Bucură-te, aluat de cerească bucurie,
Bucură-te, cel vămuit prin foc de-nfricoşare,
Bucură-te, os-tare de zidit în altare,
Bucură-te, văpaie dornică să ne îndrume,
Bucură-te, revărsare harică în lume,
Bucură-te, vădire că se schimbă pămîntul,
Bucură-te, întărirea nădejdii în Sfîntul,
Bucură-te, împlinire în trupul lui Hristos,
Bucură-te, aşezare la locul cel frumos,
Bucură-te, temelie în fildeş de oase,
Bucură-te, în racla de noapte, luminoase,
Bucură-te, Dimitrie-cel-nou cuvioase.

Cu aceste particularităţi, producţia poetică a lui Sandu Tudor aparţine mai mult literaturii cultice decît literaturii, şi studiul ei intră, în consecinţă, de drept, mai curînd, în atribuţia teologilor decît în aceea a istoricilor literari.

Despre **Paul Sterian,** G. Călinescu zice că „parodiază cu maliţie ortodoxismul în versuri dadaiste şi nu fără talent"[1]. Afirmaţie greu de susţinut. Se pot, într-adevăr, detaşa din *Pregătiri pentru călătoria din urmă* (1932) nu puţine pasaje hilare, însă de aici nu rezultă numaidecît că ele au fost compuse cu intenţii parodice. Dacă aceasta ar fi fost realitatea, respectivele texte ar contrasta absurd cu întreg scrisul lui Paul Sterian din perioada colaborării la *Gîndirea* (1928-1933). Paul Sterian nu semnează în revistă doar poezii (ce vor intra în citatul volum); semnează şi un „mister pascal în cinci stări", *Emaus* (nr. 6-7, din 1930), de inspiraţie evanghelică şi ţinută ortodoxă ireproşabilă, precum şi o seamă de cronici: plastice, teatrale şi literare, una din ele avînd ca obiect volumul *Joc secund* al lui Ion Barbu, pe care îl comentează în spirit creştin. Citînd versul „Sfînt trup şi hrană sieşi, Hagi rupea din el", cronicarul îl însoţeşte de aceste observaţii, ce şi încheie articolul: „Prin aceasta, Ion Barbu depăşeşte, însă, durata lumii turce. Iar făgăduiala creştinismului îşi înalţă crucea, făcînd să pălească steaua eptagonului. Ioane Barbu, poete al lumii turce, «Ai văzut? muri o stea, Ca o zmeură mustea». În locul idolului El Gahel, nu cumva voit-ai să aprinzi lumina Golgotei?"[2] Nu trebuie apoi uitat că Paul Sterian este şi el autorul unui acatist, cu care a şi debutat editorial în literatură. Se cheamă, exact: *Al Sfintei Cuvioase Paraschiva cea Nouă Acatist* şi a apărut în 1931. Adevărat că printre aclamaţiile adresate cuvioasei se pot găsi metafore cam excentrice („velinţă pentru patul lui Hristos", „piatră de care satana îşi zdrobi ciuda", „frînghie de care se spînzură Iuda", „Cea care pe lupii cei mari colţaţi i-ai fost tuns", „pîrîu în care Hristos îşi scaldă picioarele", „glugă caldă a Sfîntului Crăciun", „opinca lui Hristos pe tărîm românesc"), dar asocieri insolite există şi în cîntările bisericeşti aprobate de toate sinoadele, şi, de altfel, în zdrobitoarea lor majoritate, metaforele din icoasele acatistului în discuţie sînt pioase fără echivoc:

Bucură-te, curăţie, mirare însăşi porumbiţelor,
Bucură-te, ruşinare tuturor iscusiţilor,
Bucură-te, cofiţă pururi plină cu-apa credinţei,

[1] *Istoria literaturii române* ..., p. 800.
[2] *Gîndirea*, X, nr. 4, aprilie 1930, p. 139.

Bucură-te, cupă de aur din care se cuminecă sfinții,
Bucură-te, neodihna inimii lui Hristos,
Bucură-te, sîrguința Samariteanului milostiv,
Bucură-te, albie a minunilor ca rîul Iordan,
Bucură-te, jupîniță dusă de îngeri în rădvan,
Bucură-te, fiică româncă a Maicii Domnului,
Bucură-te, pavăză românească a Sionului,
Bucură-te, steag cusut de romînce pe-a îngerilor oaste,
Bucură-te, verigă de Hristos dăruită nouă,
Bucură-te, Sfîntă Cuvioasă Paraschiva Cea Nouă.

Revenind la *Pregătiri pentru călătoria din urmă*, această carte e un amestec de evlavie și bufonerie, lirism și mascaradă, suavitate și grotesc, ortodoxism și dadaism. O piesă introductivă dă cuvîntul unui ipochimen de rang înalt, costumat de paradă în așteptarea „Giudeților". Limbajul este ortodoxist în maniera lui Sandu Tudor, fără ca acest fapt să implice neapărat o persiflare deliberată :

Azi îmbrăcat-am anteriul de paradă,
Mi-am pieptănat barba și părul și pe cap
Pusu-mi-am colțurat potcap
Și tras-am în picere botforii scoși din ladă.

În fața mea se-nalță, trandafir,
Soața Domniei Mele, lîngă noi,
Fetele cinci, băieții numai doi,
Am rînduit copiii noștri-n șir.

Și-acum așteptăm Giudețul ca să vie.
Ci nici unul din noi nu va să fie mort,
Că-n mîini evlavioase însumi port
Prea mîndră cu trei turle ctitorie.

Materia volumului e foarte eteroclită. Grupate în patru cicluri *(Pregătirile și îndoielile, Ispitirile și păcătuirile, Căirile și rodirile, Canonirile și fericirile)*, bucățile componente nu au, în multe cazuri, nici o relație cu metafora centrală, aceea a „călătoriei din urmă", iar atitudinile comunicate contrastează violent unele cu altele, ca și mijloacele de expresie. Într-un loc, „călătorul" se prosterne cu umilință în fața arhanghelilor, veniți să-i ia sufletul :

Aruncu-mi straiele ;
Arhanghele Gavriile,
Gol stau în fața ta,
Aștept să mă iei.

Aruncu-mi trupul ;
Arhanghele Mihaile,
Gol stau în fața ta,
Aștept să mă iei.

Aruncu-mi cugetul ;
Arhanghele Rafaile,
Gol stau în fața ta,
Aștept să mă iei.

În alte pagini dăm, în schimb, de rostiri cu totul ireverențioase la adresa celor sfinte, ba chiar blasfemice :

Nu găsesc loc dur să înfig
cîrligul
în cercul de moloz.
Săpunul leșie
putredă frînghia
Cerul și-a apropiat pălăria
n-ai unde cădea
Gravitatea nu mai funcționează
Aripi îmi cresc
nu pot să mă spînzur.
(. . . . . ,)
Dumnezeu a dat decretul
din 14 martie 1938
nemaipermițînd nici o moarte
de voie sau de nevoie.
(. . . . . ,)
...unghiile cresc nemăsurate cîrlige
cu care să apuci soarele
să-l arunci de pe osie
Să dai jos
Pe Popa Dumnezeu.

O compunere transcrie un pretins dialog dintre subiectul liric și Satan, cel dintîi cerînd necuratului senzații mai tari decît cele pe care le pot oferi beția și lu-

xuria. Îl vrea — ca obiect de consum — pe Dumnezeu însuși :

da ! dumnezeu vreau
dumnezeu, dumnezeu,
dumnezeu, senzație tare
dumnezeu, dinamită,
dumnezeu, ghilotină,
dumnezeu fără hotare !

Altundeva, icoana trinității e descrisă caricatural, textul respectiv evoluînd pe muche de cuțit între zeflemea și un infantilism ingenuu :

Dumnezeu e foarte bătrîn
ca un om foarte bătrîn
cu barbă mare de zăpadă
și pare să fie foarte cumsecade
și foarte bun :
dacă te uiți la icoană cînd aprinzi lumînări,
pe buze vezi cum îi flutură binecuvîntări.

El e îmbrăcat după moda veche
Cum nu mai umblă nimeni de o pereche
de veacuri nici la noi ; cum se-mbrăcau moșii noștri și cum
numai popa
și ctitorul ce te poftește la intrare mai poartă-n europa :
E învelit în anteriu și-n odăjdii, iar pe cap
poartă potcap
și în dosul capului strălucește în trei colțuri un soare
și am uitat să-ți spun că nu stă niciodată în picioare,
ci totdeauna jos,
ca un graf
la fotograf.

De asemenea așezat, la dreapta, cu chibzuială
lîngă el stă ca un stejar, făcîndu-i fală,
băiatul lui chipeș și frumos
și care se numește Hristos
dar, deși în floarea vîrstii și voinic,
se sprijină,
ca și cum picioarele nu-l pot duce,
într-un toiag care pare să fie o cruce.

Între Tată-Său și El,
Domnul fotograf așază totdeauna un porumbel
Cu aripi de-argint și cu plisc și ghiare de-argint
și în cioc porumbelul poartă mărgărint.

O astfel de reprezentare putea fi, la urma urmei, tolerată, cu toată prezența aspectelor bagatelizante, în contextul iconografiei gîndiriste, și cu atît mai mult o alta, de același tip, în care Tatăl ia chip de moșneag și cutreieră satele în căruță cu boi :

La poarta bisericii s-a oprit duminică un rădvan
Tras de doi boi : unul tărcat și unul plăvan,
Și spuse vizitiul copiilor strînși roată să facă loc să treacă,
Dîndu-se din caleașcă jos, însuși Dumnezeu, cu ochi de cer
și barbă de promoroacă...

Aceasta din urmă cadrează chiar perfect cu tratarea specific gîndiristă a miraculosului, fiind în spiritul vechilor legende. Nu tot astfel e următoarea adresare către Maria, în fond cucernică, însă folosind un limbaj mult prea frust, de o cruzime ce nu poate decît jigni o sensibilitate de credincios pravoslavnic :

Numele Tău îl poartă toate servitoarele,
și ca pe o servitoare Te-au gonit în grajdul cu baligă de vite
și Te-au părăsit în privăți ca pe-o curvă
care naște lepădătură și stîrv

că Tu ca și o curvă ai născut
prunc din Tată de nimeni cunoscut
cum nici un învățat n-a priceput

și Tu ești maica servitoarelor
și Maica oropsitelor
și-a tuturor oropsiților
(. . . . .)
și maică a curvelor
a tuturor curvelor
maică a maicelor noastre... etc.

Și nici acest pasaj, în care însuși numele Domnului e luat în deșert :

mă-mbăt mereu
cu vin ameţitor şi greu
mă-mbăt cu Dumnezeu !

dumnezeu cîrciumar
dumnezeu vin
dumnezeu tovarăş de băut.

Mai există şi destule alte texte prin care s-ar putea exemplifica spectaculos îndepărtarea poetului, dacă nu de însăşi esenţa credinţei, în orice caz de canoanele ei, însă cele reproduse vorbesc îndeajuns, spre a nu mai fi necesară înmulţirea citatelor.

Definitorii pentru modul liric al lui Paul Sterian şi dotate, spre deosebire de numeroase altele, cu o reală capacitate lirică sînt cîteva piese (apărute în *Gîndirea.* toate) fără directă aderenţă la tema volumului, un soi de apocrife, ce fantazează în marginea evangheliilor şi a vieţilor sfinţilor. Una e o *Cîntare a pămîntului ce purtă vreme de treizeci şi trei de ani pe Mîntuitorul nostru* ; alta transmite *Glasul Crucii care L-a purtat pe Mîntuitorul spre Dumnezeu.* Într-o a treia auzim *Părerea de rău a asinului ce purtă la Florii pe Domnul nostru Iisus Hristos :*

Vai, de ce nu mi-aţi spus, de ce nu mi-aţi spus
Că pe spatele meu adineaori călărea chiar Iisus ?
Aş fi mers mai ţanţoş, ridicînd copita-n sus
Şi ce lin, fără să sar, L-aş fi dus !

Plină de suavităţi este, în altă parte, predica pentru păsărele a Sf. Francisc de Assisi :

Păsărilor, vrăbiilor, lăstunilor,
Astîmpăraţi-vă, nebunilor.
Nu mai ciripiţi, nu mai daţi din aripi,
Staţi odată la un loc,
Nu mai săriţi ca mintea în capul nebunului ţop, ţop,
Azi vreau să vă predic venirea
Celui care a adus iubirea
Că i s-a dat răstignirea.

Evanghelizarea se face localizînd istoria întrupării Logosului în universul avicol :

Uite : a venit din cer
Porumbelul cel Sfînt
(. . . . .)
A venit Porumbelul cu puf de argint,
Cu ciocul, cu aripile şi cu ghiarele de aur,
A venit, fiindcă profetul graur
Şi profetul privighetoare
Şi profetul ciocîrlie,
Urcîndu-se-n slăvi
Şi purtînd seminţe de floarea soarelui pe tăvi,
L-au îmbiat şi L-au chemat jos să vie.

Efectele obţinute prin asemenea infantilizări sînt, esenţial, de aceeaşi natură cu cele din anumite poeme ale lui Tristan Tzara sau Adrian Maniu. Umorul — în cazul, concret, un umor sacru, de speţa aceluia din anumite scrieri patristice — devine mod al ingenuităţii ; graţie lui, poemele se umplu de atmosferă candidă, serafică. Nu e un umor depreciativ, desacralizant, ci unul care (în concordanţă deplină cu mentalitatea ortodoxă) integrează sacrul în sferele realului imediat, transfigurîndu-le. În general, poetica lui Paul Sterian nu poate fi omologată cu parodia. Autorul *Pregătirilor pentru călătoria din urmă* nu a urmărit discreditatrea tematicii religioase, ridiculizarea „ortodoxismului". A încercat, din contră, să revitalizeze într-un fel inedit inspiraţia religioasă, exprimînd frămîntări, aspiraţii mistice cu o tehnică ultramodernă, să realizeze o fuziune între ortodoxism şi modernismul extrem. Procedarea e aceeaşi, în fond, cu a arhitecţilor ce construiesc biserici în stil cubist şi a compozitorilor care au transpus liturghia pe muzică de jazz.

Manifest ortodoxă, fără a fi şi ortodoxistă, în înţelesul special pe care l-am dat termenului, e producţia poetică (cenuşie) a preotului orădean **George A. Petre,** care şi-a intitulat prima culegere *Dumnezău* (Oradea, 1928) şi a inclus în ea rugăciuni, imnuri, meditaţii, acestea din urmă cam panteiste. „Cuibărit în toate", „Dumnezău"

E fluturaş de aur cu filfîit de puf
Ce adumbreşte floarea în ceasuri de zăduf ;

Într-un potir cu miere își născocește trup,
De unde-albina-l cară cu fagurii din stup ;

Se face spic pe lanuri, cu barbă de mătase,
Și cade-n mii de pale sub zvîcnituri de coase ;

Alunecă pe mirişti sub formă de șopîrlă
Și se arată, barză, într-un picior la gîrlă.

În compunerile apărute în *Gîndirea*, George A. Petre înalță, tot astfel, osanale, împletește rugi și, asemenea lui Crainic, se imaginează mergînd în zi de vară alături de Fiul omului :

Alăturatu-m-am într-o zi pe drum cu Christos.
Pufnea drumul de praf și mergeam amîndoi pe jos.
Ca două rude ce nu s-au întîlnit de mult.
Pe-o margine am stat puțin de vorbă, departe de tumult,
Pe toropeala Firii cădea jărăgai de soare.
Și eu i-am întins batista, să se șteargă de sudoare...
(Cu Domnul alături)

În afara *Gîndirii* — și în afara, totodată, a condiției literare — și-a desfășurat cariera de autor de versuri religioase (scrise spre a fi cîntate de „frații" și „surorile" din Oastea Domnului, în care a acționat cu zel, împreună cu soția) **Constantin Goran**, ale cărui numeroase broșuri e ciudat că n-au fost niciodată menționate în paginile revistei lui Nichifor Crainic. Ele cuprind rugăciuni, evocări biblice, imnuri de slavă, îndemnuri, chemări :

Veniți la Domnul bucuriei,
Veniți la soarele veciei...
Veniți cu noi, veniți cu noi,
Că vine ziua de apoi...

Tot pe cont propriu (nu însă fără a publica ceva și în *Gîndirea)* a scris poezie religioasă (poeme în proză, mai exact), de cu totul altă factură și calitate, **Octavian Șireagu** (autorul unei antologii a liricii ardelene [1]) :

[1] *Noua lirică ardeleană*, Cluj, Ed. „Transilvania", 1935.

„Icoana de deasupra capului meu, cînd mă descoperii că vreau să păcătuiesc, cu gîndul că voi fi iertat de Cel ce nu știe să se supere, scăpă cîteva lacrimi în untdelemnul ce-i aducea prinos...

Și atunci mi-am zis, plin de cutremur : Stropi-mă-voi pe obraji cu apa cu care am spălat pe la toacă limbile clopotelor.

Și fața mi se va înălbi, ca un cîntec omenesc, îngînat de-o privighetoare, în catapeteasma unui zăvoi..." (În *Roadele umilinței*, din vol. *În umbra lui Crist*, Cluj, 1933.)

TRADIȚIONALIȘTII ȘI ORTODOXIȘTII PRIN RALIERE. CLASICIZANȚII. TINERII ÎN FORMARE. COLABORATORII OCAZIONALI.

DRAGOȘ PROTOPESCU, DONAR MUNTEANU, GEORGE GRECORIAN, GEORGE DUMITRESCU, G. MURNU, MARCEL ROMANESCU, ȘTEFAN NENIȚESCU, N. I. HERESCU, OLGA CABA, ZORICA LAȚCU ș.a.

Diagrama sectorului liric al *Gîndirii* n-ar fi exactă dacă ar omite o clasă mai aparte de tradiționaliști : acei prin a căror activitate se prelungește agonic mișcarea de la *Sămănătorul* și cei proveniți din grupări care, înainte de primul război mondial sau în deceniul imediat următor, au reprezentat direcții estetice opuse celei sămănătoriste.

Producția celor dintîi e, în cea mai mare parte, atît de umilă, încît e mai bine să nu o răscolim. Dacă din Ion Buzdugan, G. Talaz, G. Voevidca se mai poate alege ceva, eventual și din N. Milcu (nu însă din ceea ce le-a apărut în *Gîndirea)*, versurile celorlalți (Ecaterina Pitiș, Ștefan Bălcești, Al. Iacobescu, Al. N. Nanu, Ion Al. George, I. Ojog, G. Băiculescu ș.a.) sînt sortite să doarmă netulburate în pagini foiletate doar de cercetători.

Mai rezistentă (în unele cazuri, rezistentă, pur și simplu, fără „mai") se dovedește poezia „gîndiriștilor" alăturați grupării după ce activaseră în cercuri ostile tradiționalismului — și nu doar tradiționalismului în genere, ci direct celui promovat de *Gîndirea*.

Colaborator foarte activ al revistei, la început (pînă în 1930) ca poet și traducător din lirica engleză, apoi ca eseist și cronicar, **Dragoș Protopopescu** se formase la *Viața nouă* a lui Densusianu și era, la data apariției *Gîndirii*, autorul a două volume de versuri, *Poemele restriștii* și *Zvon de pretutindeni*. Noile poeme nu adaugă nimic substanțial producției anterioare, fiind șterse, fără accent personal, aliaj de simbolism superficial și tradiționalism comun :

...Să pornească, bietul,
La plimbare-n lung
Și în lat, la masă
Să se-așeze-n case mari de gospodari,
Să se furișeze printre lăutari,
La flăcăi la horă, în joc, să pună piedici
Și să reapară dumineca-n predici,
Să se-arate astfel fetelor viteze,
Cînd se crapă ceru-n nopți de boboteze... Etc.

(Cîntec)

Donar Munteanu scotea în 1904 cu colaborarea lui Macedonski și a unora dintre devotații săi (Mircea Demetriad, D. Karnabatt, Iuliu Cezar Săvescu, Al. Gherghel ș.a.) o revistă de atitudine simbolistă, *Pleiada* (două numere), în care își imprima versuri întru totul în nota poeziei maestrului. Din 1907 colaborează la *Convorbiri critice*, lăudat de către M. Dragomirescu mai mult decît ditirambic și prezentat ca unul dintre exponenții „școlii noi". În deceniul al doilea, îl găsim în *Flacăra* (1911—1916), în *Literatorul* (1918), iar în cel următor mai ales în *Adevărul literar și artistic*. În *Gîndirea* începe să semneze în 1930.

Apropierea de acestă revistă nu a fost rezultatul hazardului ; ea corespundea și opțiunii politice și (re) orientării sale literare. Dintotdeauna practicant al versului clasic, Donar Munteanu cultivă, după apariția culegerii *Aripi fantastice* (1925), care îi înmagazinează producția de pînă atunci, în exclusivitate sonetul, specie prin excelență tradițională, iar tematica și-o caută, tot mai insistent, în universul rural. Un ciclu din *Simfonia vieții*, volum apărut în 1943 și care conține întreaga re-

coltă de sonete, reeditează toate clișeele sămănătoriste, evocînd, bunăoară, cu duioșie, vatra copilăriei :

De mult... departe... într-un sat... odată...
Căsuțe albe, drumuri de zăpadă...
Și nici țipenie de om pe stradă...
Și pe zăpadă moale nici o pată...

De multă vreme s-a pornit să cadă
Și-acum a stat, încremenind în vată
Și valea rîului, ca o covată,
Biserica și pomii din livadă...

(Într-un sat... odată..., I)

sau furnizînd cromolitografii idilice :

În hanul cu mușcate — din șosele —
În albituri cusute-n flori de vară,
Roiesc femei și oameni de la țară,
Flăcăi voinici și fete subțirele...

Pe prispă un cobzar cu barba rară
Îngînă : „Foaie verde trei smicele"...
La mese vinul gîlgîie-n ulcele
Și glumele de glume s-aninară...

Pe decorul neosămănătorist este aplicată, din loc în loc, ștampila tradiționalismului dirijat de *Gîndirea* :

...Dar sus în turn un glas din cer se zbate,
Trezind din somn străvechiul paraclis :
Și gura clopotelor s-a deschis
Peste oceanul de singurătate...

Și îngerii coboară-ncet și lin,
Cînd glasul clopotelor se coboară ;
Iar cînd arama vîjîie din plin,

În stoluri albe către ceruri zboară...
Și-n vraja visului plutesc și eu,
În Rai, cu îngeri și cu Dumnezeu...

(Într-un sat... odată..., III)

Cu ciclul *Bisericuța neamului*, tipărit și separat, în același an, intrăm în cel mai canonic ortodoxism. Un

Cd. 5110 coala 42

subciclu evocă biserica veche de la țară, frecventată în pruncie, descriind în amănunțime inconografia murală (înfruptarea din pomul oprit, izgonirea din paradis, patimile) și reconstituind atmosfera marilor sărbători :

În noaptea blîndă-a Sfintei Învieri,
Treziți din somn de mama sau de-o zînă,
Porneam pe drum, ținîndu-ne de mînă...
Nici o lumină încă nicăieri...

Din vale, o răcoare de fîntînă, —
Iar din livezile de pruni și meri,
Miresme și ușoare adieri...
Un singur foc pe dealul de la stînă

Și mii și mii de candele pe cer...

(IX)

Un altul repovestește fluent, după legende populare, peripețiile pe pămînt ale Domnului și ale Sfîntului Petru, travestiți în drumeți sărmani. Redus la minimum, miraculosul afectează prea puțin sceneria, aceasta înfățișînd, pur și simplu, doi moșnegi trudiți, care bat, seara, cu umilință pe la porți sau aprind focuri în mijlocul cîmpurilor și adorm pe grămezi de fîn :

Cînd se-nnopta, făceau un foc din foi
Și poposeau pe lunca unui sat ;
Puneau la foc o oală de păsat
Și ațipeau pe-un maldăr de trifoi.

Iar îngerii, ținînd în ceruri sfat,
Îi înveleau cu aripile moi ;
Dar nu-I scăpau de ploaie și noroi,
Cînd răpăia din ceru-ntunecat.

Sensul istorisirii concordă însă perfect cu finalitatea moralei religioase. Cei doi călători cer, într-o seară, și-o obțin, găzduire din partea unui țăran. Altădată, oprindu-se flămînzi și obosiți, la poarta bogatului sînt izgoniți cu cîini. Cu toate acestea, bogatul nu are nimic de pătimit, în schimb arde casa țăranului. Ajuns în situația lui Iov, acesta din urmă nu blestemă, totuși. Va fi răsplătit, pentru aceasta, după moarte, în cer. Cîntînd, îngerii îi călăuzesc sufletul spre grădina veșnicei fericiri.

Alături de aceste cicluri, *Simfonia vieții* reunește alte cîteva (compuse și din bucăți apărute în *Gîndirea*), fără atingere cu ortodoxismul. Într-unul sînt grupate erotice : „imnuri" și rememorări de felul acelora din *Iubire* de A. Vlahuță și compuneri vag meditative, cu parfum macedonskian. Altele cuprind felurite descripții și evocări. Un subciclu e dedicat lui Mihail Dragomirescu, într-o „pioasă amintire". Altul celebrează *Templul cu șapte statui* „al lui Macedonski". Versificator iscusit, Donar Munteanu realizează intermitent pagini de poezie.

Tot din fosta ambianță a *Convorbirilor critice* și-a agonisit *Gîndirea* și un alt liric de inspirație (uneori) religioasă, **George Gregorian,** nu prea deseori prezent în paginile revistei, pe copertă însă figurant perpetuu, ca membru fidel al grupării. Afinitățile lui cu publicația au fost, neîndoios, de natură politică în primul rînd. Două din cele cinci culegeri de versuri pe care le-a publicat — *Săracă țară bogată*, 1936, și *Două fete dintr-un neam*, 1941 — conțin improvizații cu caracter agitatoric, cronici rimate și manifeste, îmbibate de cea mai otrăvită ideologie reacționară, acte de adeziune la mișcările de extremă dreaptă, de sprijinire a dictaturii militare fasciste. Întrucît respectivele cărți se află cu totul în afara condiției literare, întrebarea normală e nu dacă scrisul lui G. Gregorian are tangențe de ordin estetic cu gîndirismul, ci dacă versurile acestui rimător — cele din alte volume decît acele citate — au vreo atingere cu poezia ; G. Călinescu le-o tăgăduiește. „Din toată această pretenție de filozofie adîncă — zice autorul *Istoriei literaturii române...*, citînd din mai multe compuneri «de concepție» —, nu se poate alege nimic." [1] E. Lovinescu e ceva mai îngăduitor, iar M. Dragomirescu, înaintea lor, referindu-se la producția din perioada debutului, o prețuiește superlativ, acordînd unor bucăți calificative maxime, găsindu-le, în anume privințe, superioare chiar poeziilor lui Eminescu. Adevărul e că volumul *Poezii* (1921) cuprinde cîteva piese de

1 *Op. cit.*, p. 581.

incontestabilă virtuozitate (nu însă, în nici un caz, cum susține Dragomirescu, capodopere!), ample construcții epice, în special *(Pe Golgota, În Sahara)*, elaborări de tip romantic, impunătoare prin masivitate, prin vigoarea articulațiilor, prin expresia tragicului. Acestea sînt însă ca niște piramide ridicate pe o întindere imensă de prundiș. Următoarea carte, *La poarta din urmă* (1934), aduce hectare de platitudine, peste care se rostogolesc puhoaie de vulgaritate. Cîteva mostre vor fi prea de ajuns spre a ilustra calitatea „lirismului" oferit de zdrobitoarea majoritate a paginilor volumului:

Cît burta macină, firește,
Trăim pentru puțin nimic.

(În rezumat)

Și pe floare stînd turcește,
Stă Norocul Norocel
Lîngă unu gros și chel.

(La Norocul Norocel)

Și palida lăuză-n veci cu pete
De va făta un crin miraculos
În cele nouă luni discrete,
Atunci scuipați de sus în jos.

(Micilor zilei)

Măi suflete, eu nu sunt, mă, de vină!
Tu biet bețiv de cramă oțetită.
Eu sunt și eu o brută clandestină...

(Bețivul)

Improprietățile de termeni, nonsensurile sînt frecvente. Versificatorul „intră în casă", „din frînturi de drum", „furnizat de gloată". „Nevasta" îl întîmpină „cu brațele de flăcări legitime" și „cu zîmbetu-i suav de conjugal/(Din interval în interval)". Se așază la „o masă ce-n vremea ei a fost copac pe stele" și care acum „doarme în vid și-ntre perdele" („Poate-un păcat ce o apasă") și „foșnete de gîndurile mele". Un „trust" îi bivolează" (?) făcătorului de stihuri „țeasta". Numitul își promite să „desfacă o cergă și-un paner pe iarba firmamentului" — „în secolul de peste cinci Cristoși": „Un secol cu suburbii de părăși". Deocamdată și-a găsit de lucru cu un „ciolan de soare"!

Acesta fiind calitatea inspirației și expresiei (nu doar în *La poarta din urmă*, ci în genere în versurile lui G. Gregorian, inclusiv în unele din acele cuprinse în *Lumini de seară*, 1931, mai puțin telurice), de ce ne pierdem timpul cu un asemenea autor? Nu numai pentru a înfățișa domeniul *Gîndirii* și al gîndirismului corect, dar și fiindcă de pe coardele groase ale acestui zdrăngănitor de instrumente rudimentare țîșnesc uneori sunete de natură a contracara, parțial cel puțin, efectul troznetelor și mugetelor. În ritmul lor zvîcnitor și vîjîitor, împrumutat în unele cazuri psalmilor lui Arghezi, se pot desluși zvîrcoliri de duh turmentat, zguduit de neliniști, dornic de puritate, încordat în sforțarea de a ieși din propriile tenebre. Unealta, socotită eficace, a depășirii condiției devine credința, și cele mai rezistente bucăți sînt acele în care parvin la expresie frămîntări și aspirații religioase. De pildă, *Omul*:

Ești Tatăl meu!
Te simt din tot, din toate
Ce-n cale îmi surid, înfrigurate,
Vorbind cu adîncimile din mine,
Ești Tatăl meu!
Suprem și pretutindeni și-n oricare,
Cu mîinile întotdeauna pline
De dimineți și de amurguri clare;
Cu mîinile din care se revarsă
Grămezile de rouă și de mană
În cîmpul gras, în zarea diafană
Și pe pustia arsă,
Ești Tatăl meu!
Suav ca o îmbălsămată cracă,
Frumos cum nu e nimeni să te-ntreacă!

sau, mai ales, *În fața Lui*:

Părinte, sunt flămînd, nebun flămînd
De-o frunte soră frații ce m-adună
De-un ochi curat și umezit de gînd,
De-o vorbă cu lumini de lună.
Tămăduie-mă-n zîmbetele Tale,

Afundă-mă în pacea Ta de munte.
Mi-e capul plin de zgomote brutale,
De zgomote brutale și mărunte.

De aceeași factură, în ultimă analiză, cu poeziile religioase ale lui Crainic, datornice, asemenea lor, retorismului vlahuțian, piesele de acest tip sînt cordonul ce-l leagă literar pe George Gregorian nu doar de tradiționalism, în genere, ci de însăși componenta distinctivă a gîndirismului — de ortodoxism.

Din timp în timp, în paginile *Gîndirii* poate fi întîlnit, după 1930, și beniaminul grupării direcționate de M. Dragomirescu, **George Dumitrescu**, fostul conducător al defunctului *Ritm al vremii*, în al cărui spațiu adoptase atitudine critică față de poezia din revista la care avea să colaboreze. Prezența intermitentă, vreme de peste un deceniu, în publicația centrală a mișcării tradiționaliste n-a însemnat din parte-i și o adeziune la programul ideologic al acesteia sau chiar numai la orientarea ei estetică. Mai independent față de școli și directive decît oricare alt poet aparținător „Școlii noi", George Dumitrescu a avut și la *Gîndirea* un statut diferit de al aceluia al lui Donar Munteanu sau al lui George Gregorian. A-l considera „gîndirist" sau chiar și numai „tradiționalist" propriu-zis ar fi, în consecință, abuziv. Dar alături de tradiționaliștii prin afiliere poate fi trecut, întrucît, fără a se fi conformat vreunor îndrumări programatice, a scris o poezie în spiritul tradiției, rotindu-și adeseori inspirația în orizontul rural și țintuindu-și versurile, precum o menționează singur, „în tipare ferme, lucide, suverane" [1]. Am putea spune, împrumutînd titlurile a două din volumele sale, că poeziile lui George Dumitrescu sînt sau „elegii" sau „priveliști". Sau confidențe discrete, aburite de o riguros stăpînită tristețe, sau peisaje interiorizate. Cele apărute în *Gîndirea* inclusiv. Cutare piesă recompune senzația de gol provocată de o plecare.

Cînd ai plecat ca un abur,
Ca o muzică tristă și gravă,

1 Postfață la *Poeme*, București, E.P.L., 1965, p. 248.

În amurgul tîrziu,
Am rămas gol și pustiu,
Cu fruntea lipsită de slavă,
Cu inima grea și bolnavă
În cocleală de sabur.
(Neliniște)

O alta cere unei făpturi iubite mîinile :

Adu mîinile să le topesc
În lacrimi, în hohote mici ;
Să le țin pe obraz — rîndunici —
Ca un dar îngeresc.
(Soare stins)

Mai numeroase, și net superioare artistic, sînt poeziile de atitudine contemplativă, stampe în interiorul cărora, prin acumularea de reprezentări obiective, se creează atmosferă sufletească. Una din cele mai izbutite întocmește o estivală edenică :

Livada fierbe-n țîrîit de goange.
Tresaltă zări de-argint : oglinzi și scuturi.
Vaci albe, grase,-n preajma unei ciuturi,
Beau la fîntînă. Zăngăne talange.

Sub ale soarelui fierbinți sărutуri,
S-aprinde macul, zvelt, pe picioroange.
Se-nalță ciocul berzei ca o cange.
Trec libelule-n zbor peste ținuturi.
(Livadă)

Într-o alta, plouă mirific, cu încîntătoare efecte de roșu :

Plouă-n livadă, plouă-n sat și plouă
În valea toată. Dealuri păduroase
Plutesc în fum. Jilavul praf miroase,
Pe drum, a cărămidă arsă, nouă.

Ciulite-n spicul ploilor, setoase,
Beau frunzele, cu fețele-amîndouă.
Tu stai la geam, cu ochii tăi de rouă,
Și-asculți cum umblă ploaia peste case.

Dar tropotul se sparge, fără veste,
Și, proaspăt, scînteind în umezi straie,
Cireșul arde — coamă-nvoaltă roșu —

Și arde țigla, roșie, pe creste —
Copii bălani, ca melcii după ploaie,
Dau buzna-n curți — și trîmbiță cocoșul!

(Plouă)

Memorabil e și un sonet în care sînt expuse, ca într-o pictură de Cézanne, darurile toamnei :

Gutui pietroase, galbene și grele,
Ciorchini de struguri dulci, broboane line,
Cu transparențe reci și opaline,
Ca niște sîni de rouă-ntre dantele —

Și mere rumene, cu soare-n ele,
Copilărești obraji. Pometuri pline
De roade, cățărate pe coline,
Astupă zarea-n falduri de perdele.

(Rodul)

De ortodoxism, scrisul lui George Dumitrescu n-a fost contaminat defel, și dacă în cuprinsul cîte unei bucăți se simte fluturînd — foarte vag — aripa credinței, religiozitatea nu capătă în nici un caz o tentă ortodoxistă. Poetul zice, de pildă :

Iubesc mîinile caste,
Credincioase și bune,
Care mai știu să se-nchine.
Iubesc mîinile care mai țes,
Aerian, semnul crucii, —
Mîini ce se roagă icoanelor,
Mîini care cern peste inima mea
Ticăloasă
Zăpezile păcii... etc.

(Mîinile)

Dă-mi să beau, călătoare,
Din ciutura ta răcoroasă.
Nu-ți tremura mîna.
Dumnezeu va fi bun pentru tine

Și-mi va păstra numai mie
Cununa de trăznete...

(Sete)

ceea ce, evident, nu implică profesarea ortodoxismului literar. Asemenea versuri putea scrie un poet de orice confesiune, ba chiar unul necredincios.

Structura prozodică, atitudinea lirică, proprii versurilor scrise de mai toți poeții lansați ori susținuți de cercul *Convorbirilor critice* (aderenți sau nu, între războaie, la gruparea *Gîndirii*), sînt de tip clasic. Neoclasicismul constituie, de altfel, în ordinea formală, dominanta întregii poezii acreditate de *Gîndirea* și, implicit, unul dintre principalele aspecte definitorii ale stilului tradiționalist. Ion Pillat, V. Voiculescu, Crainic, D. Ciurezu, George Dumitrescu, Teodor Murășanu, Emil Giurgiuca sînt poeți de stil neoclasic. Încă și mai fideli clasicismului, o seamă de alți poeți — Dan Botta, în rîndul întîi — au înțeles să-l practice cu program. Ei nu numai că și-au imobilizat sensibilitatea în tiparele fixe ale versului absolut, dar au găsit cu cale să reactualizeze metrul antic, să preia motive ale mitosului greco-latin, să evoce Helada și Roma. Majoritatea acestor meșteri ai stihului pot fi citiți și în *Gîndirea*. Dan Botta, nu. El a publicat aici doar eseuri, poeziile și le-a tipărit în alte reviste sau direct în volum.

Doar incidental a colaborat la publicația pe care o cercetăm și **G. Murnu,** și versurile pe care le semnează sînt de atitudine și structură clasică, fără a opera implicit cu o imagistică împrumutată antichității greco-romane. Ele sînt presărate, asemenea altor numeroase compuneri ale autorului, cu vocabule ciudate („imnue", „oarbec", „roinică", „desîntină", „amăgen"), obiceiul de a inventa cuvinte (mai mult sau mai puțin fericite) fiind o caracteristică de bază a scrisului celui ce a înzestrat literatura română cu magistrale versiuni ale epopeilor homerice. Un exemplu :

Iluminată în luceferi ca de-un colier
De pietre scumpe, o, zariște senină!
Priveghi de taină arde astă-noapte-n cer,
Sobor de îngeri imnue-n surdină.
Pios fior, prinos de harfe ce suspină,

Uimind mă fură braţelor de fier
În oarbecul din lutul efemer...

(Nostalgie de azur)

Nici **Marcel Romanescu**, în ale cărui volume mişună întreaga faună mitologică mediteraneană, precum se poate bănui chiar din titluri *(Hermanosa din Corint, Grădina lui Theocrit)*, n-a publicat mult în *Gîndirea*. Cîteva bucăţi din viitoarea *Grădină a lui Theocrit*, între care *Calea lactee* :

Cînd Juno, mînioasă pe Alcmena,
îşi aşternu cearceafuri de furtună
pe gîturi de păuni goniţi de lună
ce-i mîngîiau, cu ochi de pene, trena,

Mercur, lovindu-i sînii cu antena,
îi strecură un prunc în văgăună...
Troznindu-i sfîrcu-n dinţi ca pe-o alună,
copilul Hercul îşi găsi sirena...

şi vreo două-trei piese de factură tradiţionalistă, precum *Balada florilor dalbe*, ce reia motivul sămănătorist al surpării lumii patriarhale şi dispariţiei boierimii de ţară :

Unde-s boierii cu bărbi cărunte,
dulămi de jder, surguci în frunte ?
(. . . . .)
Unde-i basmu-împăratului Ler
cu sufletul în pumni de ger [...] ?

Un nume mai des întîlnit în revistă — şi pe care gîndiriştii aveau de ce să-l cultive — e **Ştefan Nenițescu**. Cărturar distins, traducător al lui Croce, purtătorul lui debutase editorial în 1919, cu un volum de versuri religioase, *Denii*. Ortodoxiştii şi l-ar fi putut recunoaşte drept precursor. N-au făcut-o, fie pentru că socoteau poezia religioasă un fel de monopol, fie din pricină că formula *Deniilor* le va fi părut elementară. Culegerea e, într-adevăr, mai curînd un pur act de devoţiune decît un fapt literar. Autorul se vrea „lăutarul Domnului" şi ca atare compune cîntece de slavă :

O, Doamne, Doamne, Ţie mă închin !

îndeamnă la reculegere, la pietate :

Mîntuitoare este rugăciunea,
Vă închinaţi !
Dac-aţi greşit, să nu vă fie teamă
Să vă rugaţi !

sau, asumîndu-şi funcţia vechilor zugravi de biserici, „înfiripează icoane" din biografia cristică : naşterea, botezul, ispitirea de pe munte, patimile, învierea, înălţarea şi altele.

La *Gîndirea* colaborează (din 1924) cu poezii de inspiraţie profană, clasice atitudinal, dacă nu şi stilistic. Clasică, uneori, e şi figuraţia. În *Cîntece pentru Narcis*, apar nimfe, „diane", Parcele. De obicei însă peisajul este abstract, nelocalizabil. Poetul procedează la incifrări radicale, ajungînd cu timpul să profeseze un ermetism total :

Mai rodii, povestirilor dovadă,
tu, ţesătura vieţii-n împreună
cu vîrste-alesătură spre cunună,
a îndulcirii parcă-ntru zăpadă...

(Geluituri, C VIII)

să mizeze pe efecte pur sonice :

O ! diafană,
albastră efemeră, transparentă rouă
luminii, ultimei în strană,
iar vîrstei vană,

evanescenţă şi mai mult cînd stană
oprită-n soartă pieri, topită mană
a dorului, nehrănitoare, inumană,
nirvană...

(Sonet)

şi chiar pe facile jocuri de cuvinte :

Epitaf săpat :
Broasca n-a crăpat,
ci s-a dezumflat ;

cînd s-a dezumflat,
boul a crăpat.

(Proverbul)

Exercițiilor de soiul acesta, scriitorul se abandonează în afara paginilor *Gîndirii,* după decesul revistei. În *Gîndirea,* Ștefan Neniţescu iscălește poeme doar radical intelectualizate și sub al căror simbolism de superficie e lesne a descoperi o natură clasică :

Cerbii ciulesc în pădure.
Vîntul adoarme.
Lenea din trup domolește gîndirile dure.
Soarele-n flori înfrunzit se dezbracă de arme.
Ritmul se rupe duios amăgind că nu știe ce spune.
Marea-i aproape :
du-te o singură dată să vezi dimineață pe dune,
dorul argint pe nisip cu închise pleoape.
Cum se-ntregește puterea, oricum ! din minciună...

(Șase dintre dune)

Clasicism integral e de găsit în volumul *Ode italice* (1925), unde sînt glorificate în ritmuri străbune (endecasilabi, hexametri) Roma, havuzul din Viterbo, Assisi, Etna, Taormina :

O ! Taormina, grădină de-ncîntătoare miresme,
vinul în ochi îmi joacă mitologii, șăgalnic ;
pietrele chiar înfloresc și îmbălsămează văzduhul ;
trîmbițe de lumină vinul de Corvo mi-aude.

Clasicist prin profesie **N. I. Herescu** a publicat în *Gîndirea,* în afară de studii, și o seamă de compuneri poetice ; acestea sînt de organizare clasică și unele (cele mai puțin izbutite) evocă figuri din lumea și mitologia antichității : pe Pythia, pe Narcis, căruia „albastra brumă a iubirii" i-a pus în ochi „minunea oglindirii".

În stihuri de o dăltuire severă, dorică, **Olga Caba** încătușează o sensibilitate romantică. Contemplînd un *Vas grec,* poeta reține pictura de pe suprafața lui, ce înfățișează o Cassandră tragică :

Pe trista Cassandră cu coapse infertile,
Cu coapsele mai pure ca-n ziua de masacru,

Crud și divin ai strîns-o în albul simulacru
Cînd i-ai zdrobit statura și ai închis-o-n tine.

Scăldat în lin contur de-acuma nu mai moare
Corpul spălat în sînge și sudoare,
Umplut cu tăcere și dezgolit de gînduri,
Rămîne doar un cîntec cu limpezile-avînturi.

„Coloana", într-o altă poezie, suferă de a fi perfectă, năzuiește la „ieșirea din rînd", la sfărîmare, la contopirea cu lutul :

Și-acum aș vrea ca piatra mea prea dură
S-o sfîșie șuvoaie de-a lungul,
Să simt cum fibrele mi se unesc cu prundul
Cum pipăie izvoare cu setoasă gură.

Să sparg această coajă de cristal,
Care mă-ncercuiește de triste milenarii.
Strigătul mi-l strivește sub strînsul său mortal.

Frunzele amorțite să mi le destind,
Piatra să-mi troznească, precum în rîu stejarii
— Albe surori, eu aș pleca din rînd.

(Coloană)

Zvîcnire de patimi receptăm dedesubtul sobrelor cadențe, hexametrice în majoritate și evocînd invariabil icoane, episoade antice, ale **Zoricăi Lațcu,** în care Lydia, sclava, oferă cu frică stăpînului Gaius „veninul iubirii ei dulci", fecioarele din Rhodos plîng „pe mîndra, pe frageda Chloe", „copila bălaie" pizmuită amarnic de Pallas Athena și Hera, iar cele din Athena, pe o concetățeană „ucisă de rănile iubirii", după ce „a strălucit ca neaua pe muntele cel sfînt", „subțire-n mijloc și dulce la cuvînt", Melissa scrie, la ora cînd „iese din Okeanos Aurora", „încet, cu degetu-n nisip", numele lui Diodor, iubitul așteptat zadarnic întreaga noapte, păstorul Daphnis zice din fluier „amețeala cea dulce care cuprinde pe miri, cînd se duc în iatac să se culce", în fine Kleon, „pescar din Creta", se stinge de dorul „fecioarei dulce-n viers" Klytis :

Tu, care treci pe cale, cinsteşte-acest mormînt.
Nebun de dor se stinse Kleon, pescar din Creta.
Cînd Eros îl atinse cu focul lui cel sfînt,
El se topi ca neaua pe muntele Hymetta.

(Pescarul)

Spre diferenţă de producţia mai tuturor autorilor trataţi în acest capitol, versurile Olgăi Caba şi ale Zoricăi Laţcu sînt fără atingere cu tradiţionalismul.

Aderentă, total sau parţial, la structurile tradiţionaliste (sau doar tradiţionale), producţia altor colaboratori ai *Gîndirii,* achiziţionaţi în etapa finală a existenţei sale, nu va face obiect de analiză. Aceasta nu numai fiindcă un examen critic e altceva decît un inventar bibliografic, dar şi pentru că atragerea cu orice preţ în sfera cercetării a tuturor textelor apărute în revistă n-ar face decît să dilate descripţia, fără a duce la o îmbogăţire şi nuanţare a observaţiilor. Debutanţi, cei mai mulţi şi ca atare dependenţi de modele, alţii — autori cu oarecare experienţă, vrednici (unii) de interes, însă colaboratori incidentali ai *Gîndirii,* alţii, în fine, simpli versificatori, neglijabili, semnatarii încă nemenţionaţi pot doar oferi noi exemple pentru ilustrarea unor constatări deja formulate şi validate prin citate îndeajuns de edificatoare spre a nu fi cazul să mai apelăm şi la altele.

Pentru întregirea, totuşi, a repertoriului, iată — în ordinea apariţiei în sumare — roiul de nume introduse în paginile revistei, majoritatea, către sfîrşitul deceniului al patrulea şi în timpul războiului, adică în faza decrepitudinară a *Gîndirii* :

Al. Ceuşianu, Ilariu Dobridor, D. Olaru, Ştefan Iorga, N. Crişan, Iulian Popa, Aurel Sînger, Valentin Al. Georgescu, Valeriu Bora, Sergiu Grosu, I. Alexandrescu, Ştefania Zottoviceanu-Rusu, Sergiu Matei Nica, Marcian Lotru, I. Mircea, Gr. Sălceanu, Eliza Alexandrescu, Octav Sargeţiu, Valentin Măcrineanu, C. Miu-Lerca, Valeriu Ştefan Ciobanu, Alexandru Modrea, Ion Romanescu, B. Clemenţa, Const. Salcia, Lucian Emandi, Const. Manea, G. Meniuc, Ovid Caledoniu, Nicolae Jianu, V. Zaborovski-Florea, G. Vaida, Petru Paulescu, Emil Zegreanu, Ion Potopin, Dumitru Ion Albota, Ion Şiugariu, Gh. Bumbeşti, Horia Constantinescu, Ion Ţolescu-Văleni, Olga Profir, Ion Varga, Teodor Plop, Ştefan Cîrstoiu, Traian Lalescu, V. Nicoară, Ştefania Stîncă, Radu Demetrescu, Maria Golescu (poeme în proză), Eugenia Mureşanu, Al. Alexianu, Claudia Bucşan, Constantin Amărăscu, I. Gr. Perieţeanu, V. Oprescu-Spineni, Valeriu Anania, Lucia Mihnea, Vladimir Ghidionescu, Sergiu Cristian, Emil Manu, Romeo Dăscălescu, Eugenia Brateş, Florian Creţianu, Constantin Cîmpeanu, Ion Apostol Popescu.

La care se adaugă semnăturile unor critici (Ion Sân-Giorgiu, Al. Busuioceanu, Ovidiu Papadima, Pan M. Vizirescu, P.P. Ionescu), pentru care exerciţiul poetic a constituit „le violon d'Ingres".

POEŢI DE ALTE ORIENTĂRI

TUDOR ARGHEZI, ION MINULESCU, AL. PHILIPPIDE, DEMOSTENE BOTEZ, EMIL ISAC, ION MARIN SADOVEANU, ION VINEA ETC.

Sub directoratul lui Cezar Petrescu, fiind deschisă literaturii de indiferent ce orientare, *Gîndirea* însumează colaborări dintre cele mai eterogene, sumarele ei sînt pline de nume aparţinînd reprezentanţilor unor direcţii nu doar neaderente la autohtonismul şi tradiţionalismul revistei, dar în diametrală opoziţie cu ceea ce avea să însemne linia gîndiristă în cultură. Semnatarii cu pricina sînt, în majoritate, poeţi, şi cîţiva dintre ei, puţini (Ion Minulescu, Al. Philippide, Emil Isac), îşi continuă colaborarea, intermitent, multă vreme, şi după instalarea la conducere a lui Nichifor Crainic. Pentru completarea catalogului, am putea, pur şi simplu, redacta o listă a poeţilor nimeriţi în paginile *Gîndirii* întîmplător, şi procedarea n-ar fi cîtuşi de puţin de natură a suscita obiecţii. Dar asta ar implica situarea în acelaşi plan a unor lirici foarte diferiţi din toate punctele de vedere şi ale căror opere nu se găsesc obiectiv, toate, în aceleaşi raporturi cu tendinţa orientativă, teoretică şi practică, a *Gîndirii.*

De la bun început se exclud din discuție doi autori : Eugen Relgis și Leon Feraru, care, prin natura inspirației, prin poziția democrat-umanitaristă militantă, reprezentau în epocă o cu totul altă direcție ideologică decît cea urmată de *Gîndirea*. De altfel, nici nu-i întîlnim în revistă decît în perioada ei clujană. De orientare ideologico-politică asemănătoare, **A. Dominic** are, totuși, cu climatul gîndirist oarecare afinități, ca poet religios, posedat, asemenea lui Arghezi, de obsesia comunicării nemijlocite cu Tatăl. A colaborat de altminteri, intermitent, la *Gîndirea* (nu însă cu poezii) pînă tîrziu, după 1930. Poezia lui, deși autentic religioasă, e străbătută de un alt spirit decît cel cultivat în cercul *Gîndirii*. Chiar dacă interpretează motive creștine, ca în *Isus pe mare* (*Gîndirea*, I, nr. 17, 1 ianuarie 1922), A. Dominic rămîne un liric pătruns de spiritul Vechiului Testament, dumnezeul său fiind Iahve, domn inaccesibil, vijelios :

îndură-te de frica mea, părinte !
Coboară peste fire iar și tună !
eu nu te știu decît lovind fierbinte
si nu te recunosc decît furtună.
(*Învălmășire*, în vol. *Clopote peste adîncuri*, 1927).

Interesantă e situația în raport cu *Gîndirea* a poeților ghidați de cu totul alte idealuri decît ale ei ca artiști. În total antagonism principial cu poetica tradiționalistă, lirica lui **Ion Vinea** nu e, în fond, cu mult mai modernistă decît aceea a lui Adrian Maniu, și dacă iconografia acestuia din urmă, executată după alte canoane decît cele aplicate de tradiționaliștii fideli, s-a bucurat la *Gîndirea* de cea mai entuziastă prețuire, nu existau motive pentru a respinge poeme ale directorului *Contimporanului* în care apar podgorii :

Podgoria e roșie, chiotul a rămas
în amintire umbra ciudată a unui glas, —
prin soarele rar cum ar străluci cuvintele —
tăcerea zădărnicește aurul acestui ceas...

și se desenează siluete rurale :

În curtea de culoarea mării rîde o fată slută,
și vîntul îi prinde rochia în scaieți și cucută.

(. . . . .)
Fata care nu știe ceti,
Fata cu rochia murdară
plînge pe mormintele pustii,
cheamă păsări galbene din vară.
(Ioana)

Creația lui **Al. Philippide** se găsește, și ea, structural, la antipodul tradiționalismului, însă de vreme ce publica *Șapte dune* și *Cîntec pentru Narcis* de Ștefan Nenițescu, *Gîndirea* nu-și dezmințea practica făcînd loc în cuprinsul ei și unor poeme precum *Cîntec de toamnă*, a cărui tonalitate nu introducea nicidecum în concertul liric de orchestrație tradițională o notă stridentă :

În lunga noapte rece ne-om scufunda curînd.
Adio, vremi de vară cu zări de-azururi lucii !
Aud de pe acuma, funebru răsunînd,
Cum cad în frunți pe lespezi, bufnind adînc butucii.

Nu e mai puțin adevărat că alte poezii ale autorului *Stîncilor fulgerate* sună cu totul diferit de ale liricilor dătători de ton în mișcarea tradiționalistă.

Paradoxală, dar nu și singulară, e prezența în paginile *Gîndirii*, pînă în 1926 inclusiv, a lui **Vladimir Streinu**, aliaj — în acea vreme — de Barbu și Blaga :

Negre și avîntate-nspre mine,
Zbor peste neliniști ridică,
Lin desfăcute sprîncenile-ți line,
Aripi prelunge de rîndunică.
(Ritm imanent)

Cu atît mai de înțeles este colaborarea unor poeți din cercul *Viețiii românești*, precum Gh. Topîrceanu, Al. O. Teodoreanu, Demostene Botez, G. Bărgăuanu, G. Lesnea. Introduși la *Gîndirea*, mai toți, de Cezar Petrescu, unii rămîn aici, un timp, și după plecarea sa, scrisul lor — cu desăvîrșire laic (mai puțin acela al lui G. Lesnea, la început) — necontrazicînd situarea autohtonistă a publicației. **Demostene Botez** are (nu în *Gîndirea*) poezii chiar direct tradiționaliste, cu iconografie rurală stereotipă :

Cd. 5110 coala 43

În streșini largi de papură tăiată,
Un stol de vrăbii ciripesc în veac
Și, speriate, zboară deodată,
Spre-acoperișul negrelor hambare...

(Pastel de vară)

și evocări în nota idilică de rigoare :

Îmi amintesc de Paști, la noi acasă :
O zi de primăvară luminoasă,
Cu adieri de aer parfumat,
Cu sunete de clopote pe sat.

(De Paști)

Masivă este, în primii ani de apariție a revistei, contribuția simboliștilor. În afară de G. Bacovia, Ion Minulescu, Emil Isac, Claudia Millian, colaborează o seamă de supraviețuitori mai puțin notorii ai fostelor publicații de avangardă din jurul anului 1910 : C. Ghiulea, D. Karnabatt, D. N. Teodorescu, Al. Vițianu. Mai tîrziu avea să dea ceva Șerban Bascovici. Apar și versuri inedite de Const. T. Stoika. După schimbarea direcțiunii, vor mai semna, din cînd în cînd, doar Minulescu și Emil Isac. Poeți — amîndoi — de formație opusă celei tradiționale, imuni la ortodoxism (chiar dacă primul a scris *Strofe pentru cel de sus*), ei nu boicotează universul rural. **Ion Minulescu** se caută „în vechiul ogor strămoșesc,/ În grîu, în porumb și-n secară" *(Rugă pentru ziua mea onomastică)*, se crede

...cel din urmă strop de vin
Din rustica ulcică de pămînt
Pe care l-au sorbit pe rînd
Cinci generații de olteni —
Cei mai de seamă podgoreni
Dintre moșneni
Și orășeni.

(Nu sunt ce par a fi)

Emil Isac cîntă „Ardealul bătrîn", ținut în care

Dureri cresc în nucul bătrîn și el ne vorbește de Iancu,
Durere curge din izvor —
Dureri cresc din flori și în munți dureri se ridică,

(Din versurile triste : Annie)

și pe întinsul căruia

Pămîntul miroase a fîn și somn și scîrțîie roțile carelor
ce duc rodul ;
Popi călare și cai schilozi duc grîul la moară.
Și morărița cu sucnă roșie stă la pîndă după lăutari.

(Cîntec de toamnă)

Absolut incidentală e (apare o singură dată, în anul întîi) semnătura lui Camil Petrescu, antigîndirist radical în tot ce a scris, de la versuri la articole de ziar și de la piesele de teatru la eseurile filozofice. Doar oaspeți ai revistei au fost, deși i-a găzduit în mai multe rînduri, Emanoil Bucuța, Perpessicius, Emil Dorian, ale căror poezii (intimiste, evocative, descriptive, miniaturiste, parnasiene) se refuză fixării în formula tradițională și cu atît mai mult în aceea a tradiționalismului, chiar dacă nu i se opun manifest. Încadrabilă în această formulă, fără a poseda însă caractere „tradiționaliste", este poezia lui Horia Furtună, care, spre deosebire de poeții din generația sa alăturați grupării *Gîndirii*, n-a publicat în revistă decît prea puțin, ocazional.

Întîmplătoare sau, în tot cazul, fără aderență efectivă la climatul estetic întreținut de *Gîndirea* e și prezența unor poeți din generațiile tinere în deceniul al patrulea, precum, între alții, **Sandu Tzigara Samurcaș** ale cărui versuri sînt interpretări de teme muzicale :

Oile : domoale peruci pudrate
Pe catifeaua de smaragd a livezii.
Ciobănița, în porțelan de Saxa,
Lasă să zburde în juru-i iezii.

(Pastorala de Scarlatti)

Străină de gîndirism e literatura, inclusiv cea în versuri, a lui **Ion Marin Sadoveanu**, colaborator perma-

nent al revistei, multă vreme, membru al grupării ei. Cinstit vorbind, I. M. Sadoveanu nu e poet, ci un amator care se exersează în a compune stihuri, bătînd cele mai felurite clape. Cutare poem este contaminat de eminescianism, un altul e construit în stilul lui Macedonski, altele poartă amprentele sămănătorismului, ale lui Goga și chiar ale lui Alecsandri, pentru ca deodată să urmeze pagini byroniene, angheliene, parnasiene și chiar dadaiste, precum cele din *Ciclul morții (Gîndirea*, IV, nr. 5, 1924). O bucată de aici, *Moartea și măscăriciul*, pare scoasă din *Cîntecele de ospiciu* ale lui Al. O. Teodoreanu. Producțiunile cele mai lirice sînt acele în tonalitate franciscană :

Fii binecuvîntată, dumnezeiască Ploaie !
Pentru suflet, ce-mi înflorește în jur ca un cais,
Pentru că zăvoarele ființei mele le-ai deschis ...
(Imn)

și cele ce reproduc prozodia *Odelor* lui Paul Claudel : „O, voi, spini, singurii din ținutul acesta sălbatic al copilăriei mele, în care bisericile au umbrele negre și pustii,

Voi singuri, din Dobrogea cea plină de vulturi, de berze și de cucută, m-ați întovărășit în crucea pe care pașii mei au călcat-o pe zările îndepărtate ..." (*Odă unui pămînt deznădăjduit).*

Colaborarea la *Gîndirea* a lui **Tudor Arghezi** ridică una din problemele majore de istorie literară, aceea a situării fenomenului arghezian în literatura română a secolului, mai exact : în contextul mișcării literare din perioada interbelică. Elucidarea ei comportă studii speciale.[1] Aici ne putem permite doar *enunțarea* cîtorva considerații, formularea asertorică a punctului de vedere.

[1] O contribuție notabilă în acest sens : Ov. S. Crohmălniceanu, *Tudor Arghezi*, București, E.P.L., 1960 (cap. introductiv). Pe aceeași linie se înscrie o încercare a mea *(Fenomenul arghezian și curentele literare*, în *Viața românească*, XIII, nr. 5, mai 1960, precum și o seamă de considerații din *Opera lui Tudor Arghezi*, București, E.P.L., 1965).

Masivă, polifonică, în opera lui Tudor Arghezi se pot distinge aspecte de continuitate față de lirica (și, în genere, literatura) premergătoare, în virtutea cărora a și exercitat influență asupra tradiționaliștilor, și se pot, în același timp, delimita aspecte de discontinuitate, „revoluționare", în al căror temei moderniștii au recunoscut în poetul *Agatelor negre* și al *Blestemelor* un mare precursor. Poetul a colaborat atît la publicații credincioase tradiției *(Gîndirea, Ramuri, Scrisul românesc* ș.a.), cît și la reviste de avangardă *(Contimporanul, Integral).* A redactat periodicul de atitudine tradițională *Cugetul românesc,* dar a publicat în paginile lui proze de Urmuz. Ale sale *Bilete de papagal*, prima serie, au lansat simultan pe George Lesnea și Eugen Ionescu, Andrei Tudor și Mihai Beniuc, au găzduit deopotrivă pe Liviu Deleanu și M. Blecher, pe N. Crevedia și Emil Botta. Creația proprie nu încape în definiția poeziei tradiționale, oricît am lărgi-o pe aceasta din urmă, și nici nu poate fi redusă la ceea ce se numește „modernism". Proteică, ea se refuză oricărei clasificări rigide, nu suportă încarcerarea în compartimente monadice.

În *Gîndirea*, Arghezi a publicat, intermitent, din primul pînă în al șaptelea an, deci și sub primul directorat și sub al doilea. Ar fi putut rămîne în continuare în spațiul revistei, asemenea lui Blaga, Maniu și Pillat, fără ca o asemenea prezență să devină paradoxală. Poezia argheziană nu e mai puțin (este doar în alt chip) ancorată în spiritualitatea autohtonă, legată de tradiție, decît aceea a lui Lucian Blaga, iar de ortodoxism e stigmatizată cam în aceeași măsură, adică tot atît de puțin. Blaga — gîndirist, Arghezi — antigîndirist, aceasta e o reprezentare schematică, infirmată de raporturile obiective ale creației acestor scriitori cu linia directoare a literaturii (autentice) tipărite în *Gîndirea.* Organizatoric, strategic, poziția față de mișcarea gîndiristă a lui Arghezi și a lui Blaga n-a fost, evident, aceeași în deceniul al patrulea ; unul i s-a opus publicistic, celălalt, fără să o susțină, ca militant, i-a acordat un imens sprijin tacit prin aceea că și-a publicat în revistă multe din scrierile cele mai reprezentative. Dacă luăm

însă în consideraţie nu prezenţa nominală a scriitorilor într-o grupare sau în alta, ci conţinutul şi articulaţiile intime ale operei lor, observăm că poezia, teatrul, eseistica lui Blaga contrazic mult prea flagrant directivele ideologice gîndiriste spre a putea fi încercuite în definiţia gîndirismului, în sens restrîns, infamant, iar creaţia lui Arghezi posedă prea evidente caractere ce o apropie de scrisul artistic promovat de *Gîndirea* (Pillat, Voiculescu ş.a.) pentru a putea fi calificată ca antigîndiristă, dacă prin termenul „gîndirism" desemnăm nu atît o doctrină, cît un climat spiritual. Dogmatismul ortodoxist al *Gîndirii* nu l-a admis nici Blaga. L-a dezaprobat, am arătat-o, în termeni categorici. Prin urmare, Blaga însuşi a fost, într-un fel, antigîndirist. Neaderînd nici unul la directivele gîndiriste de natură a limita iniţiativele creatoare, a obstacola inspiraţia, Lucian Blaga şi Tudor Arghezi au lăsat, şi unul şi altul, opere a căror structură — modernă — nu numai că nu contrazice „sensul tradiţiei" (pe care doctrina gîndiristă avea pretenţia de a-l clarifica, însă în fapt mai mult l-a denaturat), dar îl afirmă, autentic, în expresie nouă, corespunzătoare culturii timpului.

Ziceam că lirica lui Arghezi a fost contaminată de ortodoxism cel mult superficial. Nu doar de ortodoxismul programatic, de atelier, inventat de poeţii *Gîndirii*, dar chiar de cel canonic, bisericesc. Afirmaţia va şoca, desigur, pe mulţi. Mai stăruie ideea că Tudor Arghezi e un poet „religios", interpret liric al spiritualităţii „ortodoxe". În cunoscutul său studiu, Pompiliu Constantinescu invocă în sprijinul acestei teze versuri ce atestă că, în viziunea poetului nostru, întocmai ca în folclorul popoarelor „ortodoxe", „transcendentul coboară". Criticul aplică, după cum se vede şi s-a observat la timp, operei argheziene teoria blagiană (din *Spaţiul mioritic*) potrivit căreia spiritualitatea ortodoxă concepe relaţiile dintre imanent şi transcendent altfel decît cea catolică şi cea protestantă ; aceasta în virtutea unor predeterminări „stilistice" de sursă inconştientă, „abisală". Criteriul acestor disocieri nu e, însă, la Blaga, confesional, ci... „stilistic". În vocabularul său, „ortodox"

este sinonim cu „răsăritean" ; catolic vrea să zică „sudic", „roman" ; „gotic" tot una cu „nordic" „germanic". În această accepţie a termenilor, Arghezi este, desigur, „ortodox" în unele aspecte ale operei, aşa cum „ortodocşi" sînt Eminescu, Sadoveanu, Goga, Blaga. Nu-i însă nicidecum un scriitor în a cărui creaţie şi-ar fi găsit expresie literară dogmele bisericii ortodoxe, sau creştine în general. Mai mult decît atît, autorul *Psalmilor* e departe de a fi un poet „religios" în înţelesul curent. Abstracţie făcînd de revoltele sale, de polemica sa cu divinitatea, de iconoclasmul său, Tudor Arghezi este un „psalmist" de altă apartenenţă decît Voiculescu sau Crainic chiar în acele poeme care comunică stări de reculegere evlavioasă : „Religiozitatea" sa traduce nevoia permanentă a naturii umane de a se autodepăşi, de a se smulge din imperiul necesităţii oarbe, neînţelese, de a încorpora idealul în real. Ce o delimitează de religiozitatea efectivă, inclusiv de aceea a unor poeţi dintre cei mai mari, e neacceptarea căilor dinainte trasate, voinţa de a urma, în urcuşul spre desăvîrşire, un drum propriu : „poteca strîmtă".

Artist de sensibilitate nu „religioasă", în sens comun, ci „metafizică", Tudor Arghezi este poetul marilor întrebări, al dramelor de conştiinţă devastatoare, căutătorul „Tatălui", altfel zis, al „lucrului în sine", al „fenomenului originar" absolut ; implicit al sensului existenţial ultim. În retorica lor, „psalmii" din *Cuvinte potrivite* (în *Gîndirea* a apărut doar unul) comunică o aspiraţie dîrză la totalitate, un refuz al scindării, o „voie" aprigă de autorealizare în planul absolutului. Poetul îşi vrea mintea liberă, neatîrnată, „ne-ngenuncheată firii pe pămînt", dar în acelaşi timp se voieşte instalat în real, în concret. Chemat de înălţimi, suferă, cînd are sentimentul de a se fi dezlipit de Geea. „Tîlhar de ceruri", îi este „foame de pămînt şi lut", „sete de apele din care n-a băut". În sferele reci ale spiritualităţii dezumanizate, se simte înstrăinat de propria natură, răpit mediului firesc al împlinirii umane :

> Pentru ce, Părinte,-aş da, şi pentru cine
> Sunetul de-ospeţe-al bronzului lovit ?

și, declinîndu-și cinstea de a-și avea blidul „învăluit cu stele", se dorește coborît „în bezne și în putregai", „neîncercat de slavă". Dar existența ternă îl decepționează încă și mai mult decît „cerurile reci", și nu-l decepționează doar : îi provoacă un sentiment al damnațiunii, de o intensitate unică în poezia românească. Trăirea în orizont închis este echivalată în planul vizionar cu ispășirea unei grele osînde, eul liric obiectivîndu-se metaforic în prințul „închis în turnul morții", în „heruvimul bolnav", căruia, amintindu-și de „fericirile-i de mai-nainte", „cerul la gust i-ajunge ca un blid cu laptele amar și agurid" și care nu are, în tot largul, unde să-și plece capul :

Oriunde capul caută să-și puie,
Locu-i spinos și iarba face cuie.

Refuzînd deopotrivă idealitatea abstractă și materialitatea nestrăbătută de spirit, asceza mortificantă și hedonismul frivol, conștiința poetului năzuiește la marea unitate, la sinteza idealului și realului în toate planurile, sufletesc și material, la, cum o rezumă singur, „bine, frumos și adevăr".

Indiferent de sfera în care localizează sursa binelui, adevărului și frumosului, lirica argheziană transmite zbuciumul etern omenesc al năzuinței spre ea cu o autenticitate, cu o putere de vizualizare a stărilor sufletești, de convertire a ideilor în obsesii, de prefacere a meditației în spectacol, proprii doar creatorilor de întîia mărime. Opera sa, asemenea tuturor operelor imperisabile, nu poate fi, în consecință, înghesuită în formule limitative, infeudată cutărui sau cutărui curent. Cumulînd, într-o organizare superioară, aspecte proprii atît artei de orientare tradițională, cît și celei de structură modernă, ea se înalță deasupra tuturor grupărilor și datinelor efemere : „peste mode și timp".

PROZA

Doi sînt prozatorii care s-au revelat în paginile *Gîndirii* încă din primii ani de existență a publicației : Cezar Petrescu și Gib I. Mihăescu. Ambii debutaseră anterior, primul avea în urmă chiar o prodigioasă activitate publicistică. Îi apăruse ceva, încă în 1907, în *Sămănătorul*, colaborase la *Facla, Versuri și proză, Cronica, Opinia, Iașul, Arena, Depeșa, Chemarea, Hiena, Adevărul, Dimineața, Bucovina, Țară nouă, Voința, Patria, România, Înfrățirea*. Era un gazetar cu experiență. Nu și un prozator. Nici începător măcar. Ca prozator încă nu se născuse. *Scrisorile unui răzeș*, ce-i apăruseră în *Hiena* și din care doar cîteva aveau să intre în volumul astfel intitulat, din 1922, erau mai mult reportaje poematice și reflecții literaturizate decît povestiri, mai mult ziaristică decît literatură. Și pe el și pe Gib Mihăescu i-a impus atenției publice, inclusiv aceleia a criticii, revista din Cluj.

CEZAR PETRESCU

Cezar Petrescu a publicat în *Gîndirea* mai multă proză epică decît oricare alt scriitor. În 1921—1922 îi apar narațiuni aproape în fiecare număr, semnate fie cu numele adevărat, fie cu pseudonimul C. Robul. Materia viitoarelor volume : *Scrisorile unui răzeș, Drumul cu plopi și Omul din vis* se găsește, aproape toată, în numerele din acești ani și din cei următori. În 1924 văd

lumina capitole din *Întunecare*. Mai puțin susținută în anii ulteriori, colaborarea, totuși, nu contenește. Scriitorul dă în continuare *Gîndirii*, în afară de cronici și articole, nuvele, precum, în 1927, *Dezertarea lui Toader Mînzu* (inclusă în viitoarele ediții ale *Scrisorilor unui răzeș*), în 1928, *Palace*, *Adevărata moarte a lui Guynemer* și, mai ales, fragmente din romane în lucru: *Simfonia fantastică* (1929), *Calea Victoriei* (1929), *Baletul mecanic* (1931). Aceasta pînă în 1932, cînd nu-i mai găsim semnătura defel[1]. O vom reîntîlni abia în 1937, o singură dată în tot cursul anului, sub titlul de circumstanță *(Isidor Leibovici, agricultor și cerealist)* al unui episod din *1907*, și, tot nerepetat, în 1938, cînd, în numărul pe martie, autentifică deosebit de interesante amintiri despre Mateiu I. Caragiale. După aceasta — absență. Unsprezece ani, așadar, din cei douăzeci și doi, incompleți, cîți cuprinde colecția *Gîndirii*, sînt fără numele întemeietorului. Totuși, dacă totalizăm numeric titlurile producțiunilor sale epice, înscrise în sumare, obținem o cifră pe care n-o depășește decît (cu puțin) cea rezultată din adunarea prozelor lui Victor Papilian. Acestea din urmă rămîn, totuși, în pofida numărului, în inferioritate, spațial vorbind, față de acelea ale lui Cezar Petrescu, care sînt mult mai ample, întinzîndu-se adesea în cîte două sau trei numere.

De ce, prezență atît de masivă în cuprinsul revistei, gîndiriștii (predispuși să-și anexeze cît mai mult din literatura contemporană) n-au făcut, totuși, prea mare caz de epica lui Cezar Petrescu? Numele scriitorului e pomenit în coloanele *Gîndirii* întotdeauna cu stimă[2], de

[1] Din octombrie 1934 pînă în ianuarie 1938, nu figurează nici în *Gruparea revistei*.

[2] I se consacră chiar un ditiramb, semnat însă nu de un gîndirist, ci de un aliat ocazional, viitor inamic al *Gîndirii*, Pamfil Șeicaru, în al cărui articol *Cezar Petrescu*, din nr. 5, mai 1930, dăm de această enormitate (p. 153): „Comparați primitivismul rudimentar al personagiilor lui Liviu Rebreanu, animatoare ale unei probleme perimate *(Ion)*, cu atît de complexa faună umană pe care o creează Cezar Petrescu, pentru a avea, din simpla opunere a acestor doi scriitori, măsura progresului dintre două etape ale literaturii românești" (!!).

ajuns de rar însă. Recenziile la cărțile sale sînt elogioase, supralicitîndu-le calitățile (nu fără a formula și respectuoase rezerve), dar nu toate scrierile îi sînt recenzate. De nici o analiză nu beneficiază, astfel, romane dintre cele mai reprezentative, precum *Aurul negru*, *Plecat fără adresă*, *Oraș patriarhal*, *Apostol*. Nichifor Crainic nu s-a pronunțat asupra literaturii predecesorului său, în *Gîndirea*, niciodată. Adevărat că, în *Gîndirismul*, Gh. Vrabie rezervă prozei lui Cezar Petrescu un loc de cinste (fără a-și valida analitic aserția că, după *Întunecare*, scriitorul emancipat de sămănătorism, s-ar fi integrat curentului *Gîndirii*), însă aprecierile sale nu angajau conducerea publicației, formal, cel puțin.

Spre a stabili raporturile obiective dintre epica fondatorului revistei pe care o studiem și doctrina acesteia, nu de el elaborată, singura cale rămîne cea urmată și în cazul poeților: recitirea operei, cu specială atenție la aspectul ideologic, în măsura în care putem identifica unul. Exegeții sînt unanimi în a considera debutul lui Cezar Petrescu o prelungire a sămănătorismului. Nu alta a fost opinia prozatorului însuși. În foarte lucidul examen pe care și-l face, în interviul acordat lui F. Aderca, el își recunoaște franc ivirea literară „sub steaua *Sămănătorului*".[1] Magnetismul acesteia avea să opereze asupra lui și după ce prozatorul va fi ajuns la concluzia că devenise imun acțiunii lui. „Atras" și „influențat" de ideologia sămănătoristă încă din școală, „sămănătorist înverșunat" pînă la absolvirea liceului, scriitorul devine în universitate „cel mai înverșunat dușman al iorghismului și cuzismului în floare"[2]; aceasta, fiindcă „ideologia, mai mult lirică și romantică a sămănătorismului", trecută „de pe tărîmul literar pe cel politic", „lua un aspect brutal și degenerat". În sine, idealul sămănătorist continua să-l atragă. Juvenila „reacțiune împotriva sămănătorismului și degenerescențelor sale po-

[1] F. Aderca, *Mărturia unei generații*, Buc., S. Ciornei, 1929, p. 260.

[2] *Ibidem*, p. 258.

litice" camufla „un sămănătorism deziluzionat de aspectele şi de efectele lui reale".[1] Cărţile de debut *(Scrisorile unui răzeş, Drumul cu plopi, Omul din vis, Carnet de vară)*, Cezar Petrescu şi le considera, şi nu doar în interviul citat, expresii ale „lichidării sămănătorismului", ale „eliberării" de el. „Mă eliberam, scriind în formă şi conţinut, după cea mai perfectă tradiţie sămănătoristă, de un romantism şi de un lirism rustic şi provincial datînd de 10 şi 15 ani : tot capitolul copilăriei şi adolescenţei."[2] Un mai precis diagnostic nu putea nimeni pune. Cercetătorului nu-i rămîne decît să exemplifice. E de observat doar, în prealabil, că scriitorul ceda unei iluzii, crezîndu-se emancipat, şi pentru totdeauna, de optica sămănătoristă. Aceasta e însă o altă chestiune. Revelatoare rămîne mărturisirea „eliberării" de sămănătorism prin practicarea lui. Amintitele volume sînt ale unui prozator ieşit din *Sămănătorul* cu iluziiile sfărîmate. În spaţiul lor, Cezar Petrescu se abandonează cu frenezie propriei naturi, polemizînd implicit cu sine.

Sadoveniene pînă la pastişă (în ton, în compoziţie, în limbaj), unele *(Socoteala, Întoarcerea eroului)* adevărate decalcuri după anume povestiri de tinereţe ale marelui prozator, romantice, aşadar, şi lirice, diferenţiindu-se aproape exclusiv prin ceea ce le dezavantajează (diluţie, sentimentalism, superficialitate, clişee gazetăreşti), *Scrisorile unui răzeş* reiau mai toate motivele sămănătoriste (opoziţia sat-oraş, solidaritatea dintre boieri şi ţărani, nemernicia arendaşilor, deteriorarea vechilor rînduieli, dezrădăcinarea), nu fără a consemna, pe de altă parte (tot în manieră sadoveniană), situaţii ce dezmint reprezentarea idilică, acreditată de sămănătorism, a existenţei rurale. Culegerea debutează şi se încheie cu apologii ale sănătăţii şi purităţii rustice, opusă agitaţiilor şi măcinării sterile din metropolă. Chemat de „răsufletul răcoros al ogoarelor", adus de vîntul matinal, „răzeşul" implantat la oraş asemenea unui copac

[1] *Op. cit.*, p. 259.
[2] *Ibidem*, p. 261.

crescut în umbra zidurilor evadează din lumea de „mii de temniţe cu obloanele trase", spre a-şi regăsi, „obosit şi cuminte", „căsuţa de bîrne", abandonată, „cu muşcate la fereastră şi adumbrită de nucul străbun", în care ecoul trepidaţiei citadine „ajunge acum înăbuşit", „ca vuietul îndepărtatelor furtuni ce mor sub norii albi, la orizont" *(Predoslovie)*. Sub „stejarul de pe culme", fiul risipitor, înapoiat în olatul părintesc, „învaţă a uita". Suflarea pămîntului îl restituie sieşi :

„Întinerit de reculegerile de-aici, ca un convalescent după o cură într-un vast şi ospitalier sanatoriu, simt alt sînge, mai vioi şi purificat, pulsîndu-mi în artere . . . "

Tot mai îmbătat de propria frazare, sihastrul din Poiana Negrii îşi preface confesiunea în pledoarie, impunînd lirismului funcţii retorice. Diatribă, în pasajele ce descriu oraşul tentacular, cu cafenele îmbîcsite, cu procesiuni de echipaje şi automobile, cu trotuare prea strîmte pentru iureşul mulţimii ce forfoteşte neîncetat, fără rost, cu cabarete şi ministere egal de parazitare, „scrisoarea" devine ditiramb cînd celebrează satul :

„Ce tihnă şi ce măreţie aici ! [. . .]
. . . holdele îşi leagănă spicul superb, pomii rodesc şi florile fineţelor îmbălsămează darnic văzduhul : departe de voi şi fără de voi ! Iată că aici şi pretutindeni, în cel mai îndepărtat cătun, într-această înserare, atîtea şi atîtea milioane de oameni îşi încheie ziua cu o împăcare sufletească primitivă — recunosc, naivă — recunosc, mărginită, poate—recunosc, dar pe care vă compătimesc că nu veţi bănui-o niciodată." *(Stejarul de pe culme)*.

Materia propriu-zisă a cărţii nu prea acordă însă efuziunilor euforice din prolog şi epilog un suport obiectiv. Ba chiar li-l tăgăduieşte de-a dreptul, încît respectivele bucăţi generează involuntar efecte de parodie. O istorisire ulterioară, *Bucolică* (1930), apărută în *Adevărul literar şi artistic* şi introdusă apoi în culegerea *Flori de gheaţă*, va parodia deliberat idilismul sămănătorist, auto-idilismul autorului, implicit. „Scrisorile" din *Hiena* şi *Gîndirea* ale „răzeşului" îl dezmint, în orice caz. Dar, dezmiţîndu-l, ele comunică regretul de a fi obligate s-o

facă. E o dezmințire făcută cu durere. Nostalgia, tristețea inconsolabilă, provocate de dispariția idilicului, a tihnei patriarhale, iată mesajul cărții. Un mesaj tipic sămănătorist. Prozatorul se desparte de trecut plîngînd. Ca altădată, el deplînge schimbarea vremurilor, degradarea așezărilor din bătrîni, vede în evoluție o involuție. Reîntîlnirea povestitorului, după ani, cu aceea pe care o iubise e o decepție. Îmbătrînită, urîțită de griji și necazuri, deformată de sarcină, fosta fecioară zveltă a ajuns „o biată femeie ca altele, mii și mii, vlăguită de truda pămîntului" *(Moara lui Iliuț)*. Pădurea din basm nu mai e, pentru același povestitor, decît „o banală și ciopîrțită dumbravă", iar „ochii copiilor [«brudnicii copii» ai lui Iosif!], care întindeau pumnii vineți de frig spre podoabele pomului cu stele de aur", s-au umplut de „dușmănie și gheață" *(Pădurea de argint, din basm)*. Moarte sînt, în genere, priveliștile copilăriei, deșarte locurile pe care amintirea le perpetuase atît de pline de viață; propriul chip răsare din oglindă devastat, cu tîmple argintate, în curînd „deplin colilii" *(Drumul din urmă)*. Spectacolul cel mai dezolant îl oferă „casa bătrînească, cu dranița mucedă și cu pereții coșcoviți, din care cărămizile dezgolite arătau răni roșii", și podgoria din preajmă, lăsată în completă paragină, cu cîțiva pomi doar, noduroși, purtători de fructe pipernicite, și cu șiruri de viță uscată, din care ies, agățîndu-se de rămășițele aracilor, cîrcei degenerați *(În podgoria de odinioară)*. Vorba unui unchеș: „Amu s-a schimbat lumea! [...] Da tot din rău în mai rău s-a schimbat" *(Lumina din fereastră)*. Cu imensă durere sînt relatate cazuri de înstrăinare a unor copii de satul și de părinții lor, respectivii osîndindu-se prin aceasta pe ei înșiși infernului, cel puțin moral, dacă nu și biologic, și strivind pentru totdeauna viața acelor ce i-au adus pe lume. Cine știe dacă „fiul cîmpurilor", pe care un tren îl duce în orașul ursuz, spre a tînji de dor într-o sală de internat, încovoiat peste cartea „cu cifre încîlcite", va ajunge ceea ce tatăl său, umilul țăran din Poiana, visează să-l vadă! *(Fiul cîmpurilor)*. Fapt e că alții de seama lui, făcîndu-se „domni",

și-au uitat cu totul de cei de acasă, de care sînt bucuroși să se scape, cînd sînt vizitați, cît mai iute, miluindu-i, ca pe niște străini, cu bani *(Povestea lui Moș Toma, Povestire de iarnă)*. Unii, precum *Ion* din compunerea cu același titlu, ajunși mari și puternici, se prăbușesc deodată, urmînd să agonizeze în ospiciu. Reținut de asemenea fenomene, care, evident, nu ele constituiau principalul rău social, notînd, vom vedea, și altele, mai alarmante, prozatorul, fidel viziunii sămănătoriste adoptate, nu va intui, desigur, cauza esențială a feluritelor anomalii sociale grave: existența unei orînduiri nedrepte. De mult anacronica boierime se va bucura din parte-i de considerații binevoitoare, stigmatul cuvenit exploatatorilor fiind aplicat arendășimii *(Printre merii sălbăticiți)*.

Cînd nu transmit lamentații, prozele din întîiul volum al lui Cezar Petrescu expun situații deplorabile, uneori în explicită antiteză cu decorurile convenționale sămănătoriste. Munteni din părțile Arieșului, aspri, pietroși, vorbesc unor turiști despre lipsa de porumb și de pășuni, despre amenzi, despre certurile dintre primar și popă, despre indolența și abuzurile autorităților, spre dezolarea unuia dintre ascultători, care „ani de zile... zugrăvise aceste tărîmuri în culori de basm", iar acum „asculta posomorît, sfărîmînd între degete frunzele smulse dintr-o creangă" *(Pe Arieș în sus)*. Un medic povestește cuiva cum revederea locurilor natale i-a răsturnat cu brutalitate reprezentarea livrescă, stereotipic sămănătoristă, a satului, revelîndu-i adevărata realitate rurală, sumbră, sinistră:

„Revăzusem în închipuire întreg satul transfigurat idilic, așezat pe o margine de pîrău cu sălcii brumate, cu o bisericuță de lemn peste al cărei acoperiș de șindrilă s-a așternut catifeaua umedă a mușchiului verde, bătrîni patriarhali, mioare, cîrduri de gîște, cirezi de vaci întorcîndu-se de la pășune într-asfințit, în nori de pulbere. Carte poștală. Cromolitografie. Literatură...

Ajuns în sat, n-am găsit decît aceleași prea amar cunoscute bordeie cu ferestrele lipite, cu duhoarea amețitoare dinăuntru. N-am găsit decît aceiași oameni zdro-

biți de muncile lor grele și adunați în jurul unei strâchini, de unde apucă hulpav zeama lungă și chioară cu lingurile de lemn, murdare și sleite. N-am găsit decît aceiași copii malarici, cu burțile umflate și cu picioarele subțiri ca bețele, tăvălindu-se în colbul drumului..." *(Poveste de iarnă)*

Experiența doctorului Negrea o rezumă pe aceea a literaturii române de început de veac. Sămănătorism negat de poporanism. Un proces reactualizat în conștiința lui Cezar Petrescu. Dîndu-și lui însuși replică, prozatorul își contrapunctează exaltările romantice din anumite pagini ale *Scrisorilor unui răzeș* prin consemnări de un realism dur, afin aceluia din *Dureri înăbușite* sau *Amintirile căprarului Gheorghiță* de M. Sadoveanu, uneori și aceluia din nuvelele și povestirile cuprinse în cîteva dintre volumele lui Agârbiceanu *(În întuneric, Spaima, Prăpastia)*. Urmărit prin ani de amintirea învățătorului de țară ce-l înflăcărase cu lecțiile sale de istorie, în special cu acelea despre colonizarea Daciei, naratorul descoperă stupefiat într-o cocotă de cabaret pe fiica lui, iar acasă la aceasta îl recunoaște pe învățătorul însuși, într-un rol cum nu se poate mai trist *(Dacia felix)*. Un tren expres se oprește, într-o dimineață, înaintea unui pod. Surprins, un flăcău oribil la înfățișare, gușat, se desprinde de lîngă un stîlp, de care stătuse răzimat, și începe a pipăi cu sfială treptele vagoanelor, mînerele de alamă. O femeie îi aruncă pe fereastră un ban. Gușatul se repede, îl ia și îl ascunde în gură. Vorbi nu poate, știe doar să rîdă. Și rîde mereu, hohotind înăbușit, cu hîrîiri cartilaginoase *(Rîsul)*. Mici povestiri, ca *Fugarul, Revolta, Întoarcerea eroului*, refac, nu doar cu exact aceleași mijloace, dar aproape din același material epic, portretele întunecate din *Emigranții la Brazilia, Lungi concentrări, O umbră* ale lui Sadoveanu. Mult îndatorată istorisirilor sadoveniene (celor din viața militară) e și *Dezertarea lui Toader Mînzu*. Mai puțin înfeudate, inedite cel puțin în aspectul tematic, dacă nu ca formulă narativă, sînt bucățile străbătute de ideea „călcării jurămintelor" : *Prietenul meu Jan, Lîngă o piatră veche de hotar*. Acestea prevestesc romanul *Întunecare*. Epicul rămîne în constituția lor, ca de altfel în cuprinsul tuturor povestirilor de aceeași vîrstă, extrem de sumar, situațiile sînt banale, ponderea avînd-o comentariile autorului, dezamăgit de a constata că acei ce se legaseră în tranșee să schimbe lumea s-au lăsat, o dată întorși acasă, absorbiți de cel mai jalnic filistinism. Indiferent de valoarea artistică, proze de tipul celor menționate se disting de celelalte, manifest sămănătoriste, prin realism, prin atitudinea demitizantă, aceste caracteristici apropiindu-le de poporanism sau, pe unele, chiar integrîndu-i-le. Nu pînă la asimilare însă. Chiar abjurîndu-și sămănătorismul, aplicîndu-i altoi poporanist, Cezar Petrescu îi rămîne, fie că realizează sau nu situația, prizonier. Denunțînd starea de plîns a satelor, poporanismul preconiza implicit reforme, căuta, prin literatură inclusiv, să insufle „păturii culte" sentimentul „datoriei" de-a acționa nu numai pentru ridicarea culturală, dar și pentru ameliorarea condițiilor materiale de viață ale maselor țărănimii. *Scrisorile unui răzeș* se limitează la denunțare. Nu sugerează soluții. Sau, dacă o fac, acestea sînt de ordin sentimental, așadar pură utopie, paliative, în cel mai bun caz. Perspectiva rămîne, în consecință, tot sămănătoristă (ce bine ar fi dacă orășenii de origine rurală n-ar uita de unde au pornit ! etc.) sau este aceea a unui poporanism romantic, misionar, ca în *Doi dascăli*, în *Povestire de iarnă*, sau ca, mult mai tîrziu, în romanul *Apostol*. Perspectiva „mersului în popor", sau a nedezlipirii de cei de jos. Dar cît puteau ameliora, chiar multiplicați în mii de exemplare, cum nu erau, existența celor apăsați un dascăl sau un medic de țară inimoși, atîta vreme cît sursa durerilor și întunericului rămînea intactă și activă ? !

Redactate și apărute (mai toate) în *Gîndirea* în aceiași ani cu *Scrisorile unui răzeș*, nuvelele reunite în 1924 în *Drumul cu plopi* sînt tributare aceleiași viziuni centrale. Celei sămănătoriste adică, pe care nu și-o declară însă decît în *Predoslovie*, toate celelalte bucăți conținînd-o în subtext, în tristețea pe care o transmit situațiile. Sîntem introduși în „tîrgurile unde se moare". Într-o lume fără orizont, fără cer, în care totul e cenu-

Cd. 5110 coala 44

șiu și monoton, azi nu se deosebește de ieri, mîine îl reproduce întocmai pe astăzi, toți știu despre fiecare totul și nimeni nu e sensibil la suferința altuia. Totul e meschin și ridicol, chiar tragicul. Asemenea satului, așadar, nici tîrgul, „orașul patriarhal", nu e în realitate așa cum îl arată pozele sau cum pare, privit pe geam, din tren. Sat mai mare, viața lui o imită, caricatural, pe aceea a metropolei. Pierzîndu-și inocența patriarhală, tîrgului îi lipsește grandoarea, fie și monstruoasă, a „capitalei care ucide". Infern în miniatură, el macină pe încetul, infectează, otrăvește, asasinează în rate. Sămănătorismul atitudinal e în regretul că existența nu decurge în micile orașe, liniștit și idilic, așa cum își închipuie cu naivitate călătorii fermecați de drumurile lor cu plopi ; în dezolarea că și „în adăposturile omenești cu livezi, în grădinile cu petunii", o „omenire mărunță [...] se întresfîșie ca gîngăniile mușuroaielor viermitoare". Un sămănătorism *à rebours*, precum se vede, cultivat și contrazis în același timp.

„Un drum cu plopi, mlădioși, coborî lin spre tîrgul cu vîrfuri de biserici, albe între livezi. Se vedeau acolo străzi drepte, case lipite sub streșini de jucărie, oameni pitici ca furnicile negre. Totul era luminos, străveziu, miniatural în verdeața fragedă, ca printr-un ochean cu lentila întoarsă. Colinele se topeau în pîcle sinilii, catifelate, de pastel. Și drumul cu plopi ne-a prins privirile să le adîncească, scăldate de răcoare, în bolta peșterii de răcoare."

Aceasta e — în *Predoslovie* — cartea poștală ilustrată, de evidentă inspirație sămănătoristă. Nu lipsită de frumusețe și nici neadevărată, la drept vorbind. Dar inconcludentă. Pitorescul peisajului poate încadra, și încadrează în fapt, o existență ce nu-i nici „simplă", nici „firească", precum o indică aparențele. Ca în *Balta liniștii* și ca în *O zi ca altele*, ca în *Apa morților* (prozatorul continuă a scrie după model), în *Drumul cu plopi* dăm de vieți sfărîmate, la figurat și la propriu (*Zăpada*, *Inelul cu pietre de rubin*), sau doar neîmplinite (*Înjunghierea din fundătura 13 septembrie*), de ființe ce tînjesc bovaric de dorul altei vieți, necunoscutul, om sau tărîm

îndepărtat, apărîndu-le în aureole (*Adevărul*, *Unchiul din America*), nu fără a întîlni și situații ce acuză în alt fel stupiditatea climatului moral — acelea din *Cariera lui Vidran* în speță (nuvelă ce anunță *Oraș patriarhal*) dezvăluind cum cineva poate ieși din anonimat și urca pe scara socială în virtutea unei simple mistificări. Întocmai ca *Scrisorile unui răzeș*, cea de a doua carte a lui Cezar Petrescu e un mormînt în care scriitorul își îngroapă, lăcrimînd, iluziile.

Am putea urmări „eliberarea" de sămănătorism a prozatorului nostru și în următoarele sale volume, *Carnet de vară* și (parțial) *Omul din vis*. Cum însă stările psihice nu se obiectivează epic, ci sînt insinuate în descripții sau se traduc într-un lirism ce este propriu literaturii lui Cezar Petrescu în totalitate, și nu doar acestor cărți, ne putem dispensa de o asemenea investigație. Cu atît mai mult, cu cît evoluția scriitorului ne preocupă exclusiv în raporturile ei cu ideologia *Gîndirii*. În perioada cînd scriitorul își elabora prozele de mică întindere distribuite în primele patru volume, revista nu avea încă o ideologie. Întrebarea e dacă anume aspecte ale acestor proze prefigurează sau nu în vreun fel viitorul gîndirism. Da și nu. Da, în măsura în care orientarea gîndiristă își are obîrșia în sămănătorism. Nu, întrucît gîndirismul reconsideră curentul *Sămănătorului*, absorbindu-l în ortodoxism. Cu ortodoxismul, cu doctrinele mistice și teologizante îndeobște, proza lui Cezar Petrescu n-are nici un soi de afinități, scriitorul fiind un spirit eminamente laic, iar pe plan politic autorul *Întunecării*, chiar dacă a colaborat o vreme cu Pamfil Șeicaru (dușman, cum s-a văzut, al lui Crainic și dușmănit de el), n-a împărtășit, în deceniul al patrulea, vederile extremei drepte, le-a combătut chiar, îndepărtîndu-se implicit, obiectiv și subiectiv, de poziția adoptată, sub noua direcție, de revista pe care o întemeiase. (Avea să capituleze însă în timpul războiului, pe tărîmul producției epice chiar, orientînd evoluția conștiinței lui Bogdan Cernegură, personajul central al romanului *Ochii strigoiului*, spre dreapta). Dar, cum am constatat la locul cuvenit, *Gîndirea* urmărea înlocuirea nu

doar a indiferentismului religios, reproşat literaturii sămănătoriste, prin religiozitate, ci şi a pretinsului „pesimism" şi pasivismului ei prin activism, prin optimism. Întunecată, fără deschidere, viziunea constituită în epica lui Cezar Petrescu — atît în cărţile de început, cît şi în vastul ciclu românesc menit să compună *Cronica românească a veacului* XX — contravine flagrant însăşi filozofiei creştine, în general, deschizătoare de perspective nemărginite, chiar dacă spre o lume care nu e a oamenilor de pe pămînt, deci cu atît mai mult ortodoxismului militant, în special doctrinei politice gîndiriste, ce se pretindea purtătoare a unui mesaj — din punctul ei de vedere — optimist, ca propagatoare a unei, vorba vine, „noi" ordini. De această dihotomie, spre a nu spune antinomie, erau conştienţi, în epocă, şi scriitorul şi ideologii *Gîndirii*. Dacă în revistă n-a apărut nici un articol în care să fie dezaprobată orientarea literaturii lui Cezar Petrescu, cronicile la anumite romane ale sale constată, fără a-i face din asta un reproş, nu fără regret, totuşi, absenţa din cuprinsul lor a luminii, a perspectivei, exprimînd totodată speranţa că ele aveau să apară „o dată". Semnatarul cronicilor respective nu e un doctrinar, ci un critic, Ovidiu Papadima, în al cărui vocabular ideea de „lumină" putea avea şi alt înţeles decît în limbajul doctrinarilor revistei. Prozatorul însuşi a simţit, de altfel, nevoia unei deschideri, a unei ieşiri din „întunecare", şi, după al doilea război, şi-a refăcut, e drept, cu stîngăcie, unele din principalele romane *(Aurul negru, Apostol, 1907)*. Recenzînd *Dumineca orbului*, cronicarul din acel timp al *Gîndirii* observă, între altele, o „dezintegrare din etnic", pendularea romancierului, de la o carte la alta, „între ceea ce ne e propriu şi spiritul de pretutindeni al lumii", fără a putea găsi echilibrul[1]. Vorbeşte apoi de o „dărîmare interioară a scriitorului", ce reflectă „dezechilibrul tuturor semenilor săi aproape, iscat de trecerea de pe tărîmul de minuni, neclintit, al credinţei, într-o pustie de nisipuri fugare, a tuturor îndoielilor", şi o explică, dărîmarea,

[1] *Gîndirea*, XIV, nr. 1, ianuarie 1935, p. 47.

prin aceea că prozatorul „nu crede astăzi, precum nici ieri" şi astfel, întrucît „lumina gravă a marilor, a adevăratelor înţelegeri nu-i cade niciodată pe creştet", se găseşte în imposibilitatea de a vedea în lume „şi altceva decît cenuşă" ; „deznădăjduit, nu distinge decît măcelul anonim şi elementar al vieţii" ; „trece [...] neştiutor pe lîngă bucurii care ne-ar face bine tuturor".[1] Într-o altă dare de seamă, asupra *Cheii visurilor*, cronicarul notează cu satisfacţie că în acest roman „oamenii nu mai sînt atît de îngenunchiaţi şi frînţi de soartă", că aici „nimeni nu cade", „toţi ajung la un liman", „nu mai apasă umbra grea a fatalităţii", spre a conchide că, deşi „Dumnezeu, care nu poate fi înlocuit prin degetul orb şi al fatumului, nici prin licărirea nesigură a zorilor, lipseşte de aici", există posibilitatea ca „dureroasa căutare", pe care crede a o intui „în sufletul acestui romancier", să se încheie printr-o ajungere fericită la încă neprecizata ţintă.[2]

A discuta „înţelesurile vieţii" insinuate în opera lui Cezar Petrescu este, desigur, pentru istoricul literar, o obligaţie, mai ales pentru unul care încearcă să-i determine poziţia într-un anume context ideologic. Obiectul de studiu impune, totodată, o precizare. Oricare ar fi, în cazul concret, concepţia prozatorului, ea nu afectează decisiv structurile epicii sale. Cu toate că intelectual de foarte vastă şi multilaterală informaţie, minte ageră, speculativă, Cezar Petrescu n-a fost, totuşi, un spirit filozofic, un artist care să fi „văzut idei". A vorbi de un *Weltanschauung* al autorului *Comorii regelui Dromichet* ar fi impropriu. Perspectiva romancierului nu e filozofică, ci publicistică. Cezar Petrescu a trăit problematica timpului său cu intensitate, însă la modul ziaristic, fără intuirea datelor ei permanente, fără cuvenita (literar vorbind) reliefare a etern omenescului, sedus de eveniment, impacient de a da mărturie despre tumultul veacului, considerat mai mult în ceea ce îi era (într-o anume perioadă) specific, deci în latura superfluă, decît în ceea ce îl uneşte cu toate veacurile. În cărţile sale, oamenii sînt

[1] *Rev. cit.*, p. 48.
[2] *Ibidem*, XIV, nr. 8, octombrie 1935, p. 433.

confruntați foarte puțin cu destinul lor ontologic, dar în permanență hărțuiți de condiția istorică. Zbătîndu-se spre a-și găsi un rost, spre a se realiza social, ei n-au timp să-și pună problema morții, nu parcurg dramele iubirii, nu aspiră la autorealizare și pe alte planuri decît cele ale existenței imediate. Eroii lui Balzac sînt altfel, mai ales altfel priviți de autor, din altă perspectivă. „Comedie" a unei societăți, *Comedia umană* este, implicit, o mitologie, replică la *Divina Comedie* a lui Dante. În ea, scrie Gaëtan Picon, scriitorul s-a proiectat pe sine, transfigurat: „L'homme emplit son oeuvre, comme l'eau sa vasque. L'homme réel? Plutôt l'homme mythique, qui se rejoint en imaginant d'autres vies mieux qu'en réfléchissant sur la sienne."[1] Cezar Petrescu nu mitologizează. Rămîne reporter. Pictează medii, construiește fresce, fără a lumina zone de adîncime ale naturii umane, înfățișează comportamente menite să definească în indivizii aduși în scenă tot atîtea categorii sociale, fără ca actele personajelor, înălțările și prăbușirile lor să capete vreodată, ca în operele marilor romancieri, sensul unor aventuri metafizice. Aceasta în romanele din care se alcătuiește propriu-zis *Cronica românească a veacului* XX. Narațiunile din ciclul *Fantasticul interior* (abuziv încadrat în *Cronică*), nuvelele în special (cele cuprinse în *Omul din vis, Aranca, Știma lacurilor, Omul care și-a găsit umbra*) fac notă aparte, reprezentînd, poate, partea cea mai durabilă a operei prozatorului.

Dacă se degajă din scrisul său o concepție, o viziune a devenirii societății, este împrumutată. Sămănătorismului, în primele cărți, tot lui și în unele din cele următoare, însă nu fără verificarea și cercetarea ei prin ideologii mai evoluate. Ziarist prin predestinare, Cezar Petrescu s-a vrut și a fost efectiv un seismograf al epocii, o cutie de rezonanță a mișcării intelectuale europene din timpul celor două decenii scurse între primul și al doilea război mondial. A experimentat formule românești de ultimă oră continentală, a atacat probleme de

[1] Gaëtan Picon, *Balzac par lui-même*, Editions du seuil, 1965, p. 22.

ceh mai stringentă actualitate, a pus în circulație idei și procedee artistice neajunse la noi pînă în clipa respectivă. A fost, într-un cuvînt, un „european". Ceea ce iarăși nu era de natură să-l apropie doctrinar de *Gîndirea*. Un european... sămănătorist?! Fără a ne aventura în considerații psihologice, și cu atît mai puțin în explorări psihanalitice, ne putem întreba ce era convenție în atitudinea scriitorului: sămănătorismul sau europenismul? Sămănătorismul producțiunilor de tinerețe, în nici un caz, nu. *Scrisorile unui răzeș* atestă o descumpănire, o rezistență instinctivă și instinctuală față de modul existențial propriu marilor aglomerații urbane, ce nu puteau fi simulate. Cu timpul însă, și suficient de rapid, trepidația citadină a devenit ritmul însuși al vieții scriitorului, modul său individual de a fi. Nu satul patriarhal, ci metropola l-a pus pe Cezar Petrescu în posesia propriei naturi. Un prozator care redactează o carte în cîteva zile, trimițînd manuscrisul direct la tipografie, pe măsura redactării, care scrie pentru ziar, în vacarmul redacției, iar noaptea reia lucrul la romanul întrerupt în zorii zilei precedente, care se ține la curent cu ultimele apariții ale literaturii naționale și străine, cunoaște cele mai noi teorii științifice și discuții ideologice e un autor eminamente citadin.

Dacă suspină după livezile și semănăturile tărîmurilor natale nu e fiindcă ar dori să se înapoieze la ele. Făcînd, asemenea eroului său Ion Lenș, din *Ochii strigoiului*, „apologia carului cu boi", în timp ce mergea la Paris cu avionul, nu s-ar putea afirma că scriitorul poza. Mai probabil este că amintirea patriarhalității îl urmărea, așa cum copilăria urmărește pe oricine, apărîndu-i edenică tocmai în virtutea „imposibilei întoarceri" (spre a utiliza formularea unui prozator contemporan). Societatea nu putea, nici ea, face cale întoarsă spre copilăria istorică din care ieșise. Scriitorul își dădea seama, evident, de aceasta. Astfel încît, sămănătorismul său rămîne o atitudine sentimentală, dacă nu devine cumva, pînă la urmă, chiar numai o simplă convenție livrescă, perpetuată prin inerție.

Dar am anticipat concluzia. Numai parţial însă. Întreagă se va detaşa după ce, trecînd prin proza de maturitate a lui Cezar Petrescu, vom fi stabilit ce expresii cunoaşte, ce contaminări suferă sămănătorismul în spaţiul ei.[1] Inutil să căutăm acest sămănătorism în scrieri care, prin natura subiectelor, nu abordează o problematică socială. Se exclud, astfel, automat din sfera cercetării cicluri întregi *(Fantasticul interior, Romanul lui Eminescu)*, urmînd a fi luate în discuţie doar romane din ciclurile *Rodul pămîntului, Război şi pace, Capitala care ucide* şi unele, două doar, din *Satyricon*, renunţînd la *Tîrgurile unde se moare*, întrucît a mai fost vorba de el.

Despre *Întunecare*, primul său roman şi care le conţine în germene pe multe din cele următoare, scriitorul a spus că e romanul „generaţiei sămănătoriste"[2]. El comunică, din titlu chiar, dezolarea acelei generaţii de a-şi fi văzut spulberate speranţele pe care şi le pusese în războiul de întregire, socotit a fi în acelaşi timp un decisiv factor purificator. Înapoiat de pe front, Radu Comşa vede proliferînd cu o virulenţă feroce toate stările de lucruri detestabile pe care le credea mistuite în flăcările incendiului din care lumea abia scăpase. Astfel începe „Întunecarea" orizontului său. Plămădit din aceeaşi pastă ca intelectualii lui Vlahuţă, Delavrancea şi Brătescu-Voineşti, frate cu Dan, cu Iorgu Cosmin, cu Andrei Rizescu, natură pasivă, ins fără vlagă şi fără filozofie, personajul eşuează într-un pesimism şi într-o apatie ce-l asimilează celui mai desuet sămănătorism. Dar, personaj central, Radu Comşa nu este, prin aceasta, şi eroul principal al romanului. Simplu observator, el nu ia parte efectiv la acţiune : îndură doar, tot timpul, de pe urma altora. Protagoniştii *Întunecării* sînt profitorii, escrocii, arivistii, Alexandru Vardaru, Sofron Vesbianu, Lică Cartojan. Acestora, ca şi întregii lumi debusolate a romanului, scriitorul le opune, în conformitate cu schema sămănătoristă, imaginea plugarului desenat pe zare, simbol al statorniciei. Radu Comşa zăreşte, din tren, pe un deal, un ţăran ce ară :

„Pe dealul popasului, în negura ploii, acelaşi plugar în suman, ori poate altul, se depărta cu mers sigur, măsurat, fără grabă, venind din ceaţă şi întorcîndu-se în ceaţă. Din nou îi păru că e singurul om al acestor locuri pe care nu-l atinge vremelnicia. Dintr-un veac trece în alt veac abia schimbat, imperceptibil, cum va fi fost în vîrsta necunoscută a neamului trac ..."

Ce ţine, aici, de sămănătorism ? Nu, evident, prezenţa plugarului, ca atare. Ţăranul român n-a fost inventat de *Sămănătorul*. Nici faptul că ţăranul simbolizează permanenţa, în opoziţie cu opresorii săi, care trec, precum apa, în timp ce el, piatra, rămîne. Sămănătorismul se declară în simplismul antitezei, în localizarea a tot ce e pozitiv la ţară şi prezentarea a tot ce este monstruos ca provenind de la oraş. De asemenea, în imobilismul reprezentării. Plugarul ar trece, chipurile, dintr-un veac în altul fără să se schimbe, rămînînd aşa „cum va fi fost în vîrsta necunoscută a neamului trac". Viziunea aceasta statică a trecut din sămănătorism în gîndirism, stilizată în duh ortodoxist. Dacă, hieratic, cum e, şi-ar face, cu faţa spre răsărit, semnul crucii, ţăranul din *Întunecare* ar deveni un personaj gîndirist. Dar nu-l face.

Opoziţia sat—oraş, patriarhalitate — modernizare se precizează cu toată evidenţa în *Comoara regelui Dromichet* şi *Aurul negru*. În acest diptic romanesc se desfăşoară, după cum se ştie, istoria unor căutări de comori. De comori diferite. Căci, deşi se află tot în pămînt, iar nu, precum acele către care ne îndrumă Evanghelia, în cer, comoara căutată de Zaharia Duhu, răzeş neverosimil, construcţie convenţională, e destinată unui cu totul alt scop decît aceea după care umblă Dinu Grinţescu. Comoara regelui Dromichet simbolizează lumea arhaică, statornicia, ceea ce e incoruptibil — inclusiv în domeniul sufletesc, acolo mai cu seamă. Cutreierarea de că-

[1] Proze integral sămănătoriste nu va mai da. S-ar contrazice prea flagrant. Căci iată ce declara încă în 1926 : „Consider literatura sămănătoristă definitiv apusă. Dacă unii totuşi mai persistă, şi, ce e mai curios, unii chiar tineri, sînt cazuri sporadice, de imitaţie tardivă şi fără vreo valoare." (I. Valerian, *Cu scriitorii prin veac*, Bucureşti, E. P. L., 1967, p. 162.)

[2] F. Aderca, *Op. cit.*, p. 261.

tre Zaharia Duhu, în căutarea ei, a pădurilor, dobîndește, în consecință, semnificația unei explorări (operație prin excelență cărturărească, întreprinsă însă, incredibil, de un țăran) în vederea dezhumării valorilor etnice străvechi. Zaharia Duhu e un Vasile Pârvan întreprinzător de săpături, spre a descoperi sub pămînt civilizația noastră protoistorică. Și o descoperă, rezumată în legendara comoară. Lumea în care trăiește personajul aleargă însă după alte comori. Preferă „aurul negru". Atrași de mirajul lui, nesățioși ai foamei de bogăție dau năvală, din toate părțile, spre Piscul Voievodesei. Mirosul de petrol, emanat pe neașteptate din acest colț liniștit de țară, se răspîndește fulgerător în lumea întreagă, și briganzi ai capitalului își îndreaptă privirile spre locul respectiv, cu pofta unor fiare ale căror nări au adulmecat în zare aburire de sînge. Peste patriarhalul ținut, se rostogolește, cu bubuiri, uraganul; livezile dispar, înlocuite de o pădure de sonde, rîul aduce, în locul apei limpezi, bolborositoare valuri de păcură. Prinse în acest iureș, destinele omenești urmează traiectorii fantastice, cu salturi și căderi spectaculoase. Ruinat, boierul de viță veche Boldur Iloveanu își trăiește la Paris, în anonimat, agonia prelungită. Pămînturile lui, cu zăcăminte de aur lichid, au încăput în mîinile rechinilor Iordan Hagi Iordan și Emil Sava, subordonați pînă la urmă unor rechini din afară, reprezentați de Reginald Gibbons, ins enigmatic și pervers, psihologie de colonialist. Nu fără uimire, Zaharia Duhu se vede ajuns și el, peste noapte, capitalist. Schimbarea de condiție socială nu-l modifică moral. Posesor, împreună cu alții, fără s-o fi dorit, al comorii prin care vechile așezări sînt brusc și neîndurător răsturnate, el continuă a crede în cealaltă. Și, crezînd, o găsește. Dar o acoperă la loc. Nu are pentru cine o dezgropa. Copiii satului au pierit. Pe cei mari nu i-ar interesa decît ca încă o sursă de profit. A le-o oferi ar însemna să dea mărgăritare porcilor. O lasă, prin urmare, pămîntului, spre a fi scoasă, eventual, la lumină altădată, de altcineva, cine știe cînd.[1]

[1] V. interpretarea simbolului, în Mihai Gafița, *Cezar Petrescu*, Buc. E.P.L., 1963, p. 275-276.

În aceste romane, și nu doar aici, sămănătorismul fuzionează cu o gîndire de infinit mai vast orizont filozofic, aceea a lui Spengler. Prin Oswald Spengler și prin Berdiaev, autorul *Aurului negru* se întîlnește efectiv (a observat-o Ov .S. Crohmălniceanu[1]) cu *Gîndirea* lui Nichifor Crainic. Nu, nici de data aceasta, pe teritoriul ortodoxismului, dar pe poziția de respingere a „civilizației" moderne în numele unei „culturi" cu caracter atemporal. Considerații direct spengleriene și berdiaeviste, Cezar Petrescu a formulat discursiv în articole și, în special, în prefața la romanul *Plecat fără adresă*. Caracterizîndu-și scrisul, prozatorul îi atribuie o „identitate în deznădejde", „acea unitate crepusculară, acel pesimism de atîtea ori imputat"; își numește literatura „o apologie a învinșilor" și explică toate aceste note prin faptul că, astfel înfățișîndu-se, producția sa epică purta „pecetea timpului".[2] „Niciodată — scrie romancierul — omul n-a fost mai nefericit decît astăzi, fiindcă niciodată nu s-a găsit atît de înalt suspendat în vid, fiindcă niciodată nu s-a aflat ca astăzi fără reazem interior, într-o societate în lichidare, care se autodevoră"[3]. „Semnul timpului" era, după scriitorul nostru, incertitudinea. Aceasta, „fiindcă, înverșunat să pună stăpînire pe planetă, să-și creeze o fericire planetară, de animal planetar, omul a pierdut sensul cosmic al vieții"[4]. Împărtășind critica adusă lumii contemporane de gînditorul rus în exil, Cezar Petrescu admite împreună cu el posibilitatea unei viitoare „ere nocturne", menită să întoarcă omul „spre el însuși, spre misterul creației, spre rădăcinile ființei: o coborîre verticală în profunzime"[5]. Admite chiar posibilitatea unui „nou ev mediu" spiritual. Nu lipsesc din această poetică spovedanie nici speculațiile pe tema, atît de mult tratată în *Gîndirea*, a deosebirilor dintre spiritul occidental și cel oriental. Re-

[1] Ov. S. Crohmălniceanu, *Literatura română între cele două războaie mondiale*, Buc., E.P.L., 1967, p. 350-351.

[2] *Plecat fără adresă*, București, Națională-Ciornei, 1932, *Cuvînt înainte*, p. XIV.

[3] *Ibidem.*

[4], [5] *Ibidem*, p. XVI.

ferindu-se la personajul romanului prefaţat, autorul zice :

„Pornim în viaţă cu armele precise şi lucide ale Occidentului ; ne răpune în drum atavicul fatalism al Orientului. Societatea românească e populată cu mai mulţi Salavini decît o credem, şi cu atît mai interesanţi ! Căci sînt Salavini cu o consolare şi un refugiu în spiritul nocturn al Orientului."[1]

În ce chip se răsfrîng asemenea vederi asupra substanţei epice a romanelor *Comoara regelui Dromichet* şi *Aurul negru ?* Atmosfera sumbră, proprie întregii *Cronici,* capătă aici sensuri precise, dacă nu obiectiv, cel puţin în reprezentarea scriitorului. Exact cele formulate în citatele de mai sus. În textura *Comorii regelui Dromichet,* roman parabolic (deşi mult prea încărcat, prea stufos pentru o asemenea formulă) şi ca atare mai dependent de ideologie, se înfruntă — ca în *Nopţile de Sînziene,* romanul mult mai subtil gîndit al lui Sadoveanu — vechile şi noile rînduieli, Orientul şi Occidentul, natura şi industria, „cultura" şi „civilizaţia". În *Aurul negru,* „amokul" de la sfîrşit, terapie apocaliptică aplicată unor plăgi apocaliptice, e revolta naturii şi a duhului local, a pămîntului, contra demoniei civilizatorice. Această viziune rimează perfect cu sociologia gîndiristă, mai precis, cu partea constatativă, critică, a acestei sociologii, care, în plus, se hazarda să indice soluţii (mai rele decît relele combătute). Ea este însă grefată pe un fond sămănătorist, evident peste tot, dar cu deosebire în ultimul capitol al primei cărţi din *Aurul negru,* în care, înapoiată din străinătate, unde graţie unei operaţii îşi redobîndise vederea, bătrîna Ruxanda Duhu îşi acoperă ochii, cu oroare, cînd zăreşte din tren peisajul străbun, pîngărit :

— „Acesta e satul nostru ? . . . întrebă încet.

— Acesta e satul nostru, mamă. Cît a mai rămas al nostru din el.

— E tare schimbat, Zaharia !

[1] *Op. cit.,* p. XX.

— Da, mamă, e tare schimbat. Şi pare-mi-se că ne mai aşteaptă şi alte schimbări. Începutul a fost greu . . .

Trenul trecu vuind peste podul de fier. Dedesubt, apa Voievodesei curgea cu ochiuri grase de ulei.

— Şi ăsta-i rîul nostru, vrei să spui ?

— Da, mamă, apa Voievodesei . . . Apa pe care dădeam drumul cojilor de ouă roşii, să plece la vale, spre ţara blajinilor . . .

Bătrîna tăcu şi îşi puse ochelarii fumurii pe nasul osos. Cu dinşii sau fără dinşii, priveliştea era tot atît de neagră !"

O vizibilă amprentă sămănătoristă, liberă de gîndirism, poartă trilogia *1907.* Judecînd după desfăşurările din cuprinsul ei, ar rezulta că ţăranii s-au ridicat nu sub constrîngerea unor condiţii obiective, generalizate, ci datorită doar tratamentului inuman aplicat lor de o seamă de proprietari şi arendaşi, nu de toţi. În timp ce un Damian Cumpătă, gîngav şi cadaveric, un Voicu Cojan, zdravăn şi impulsiv, un Sidor Leibovici şi un Salomonică Spaier, parveniţi odioşi, arendaşi lacomi, insaţiabili, spoliatori fără scrupule, se poartă cu acei ce le muncesc pămînturile cîineşte, Iordache Cumpănă, figură de bătrîn înţelept şi blajin, coborîtă din iconografia *Sămănătorului,* le înţelege păsurile, îi mîngîie, îi povăţuieşte. Asemenea soţia lui, agera coniţă Smaranda, care ştie să-i pună la punct — „scurt" — pe obraznici, oricine ar fi ei, însă cu cei cuviincioşi, inclusiv cu slugile şi cu ţăranii, se poartă cu bunătate. În urma unei grindini ce pustieşte toate „ogoarele omeneşti", dar asupra ţărinilor lui — miracol ! — nu se abate, boierul decide să dea sătenilor, „fără nici o plată", drept compensaţie, recolta viitoare a unei jumătăţi de lan. Bineînţeles, „poporimea" îl va binecuvînta, fiind gata, cum zice un ţăran, să-i „cadă în genunchi" şi să-i „sărute picioarele". Prin această extrapolare a diferenţelor de alcătuire psihică a unor personaje care, considerate din unghi social, reprezintă o aceeaşi esenţă, un antagonism obiectiv, de clasă, este redus la dimensiunile unei simple crize de convieţuire interumană. O gravă problemă socială, ce nu putea fi soluţionată decît social, e deplasată într-un

plan impropriu, acela al sentimentelor. Eroarea constă nu în faptul ca atare al prezentării unui boier ca fiind om de omenie (au existat și astfel de boieri!), ci în omiterea de a dezvălui acea latură a individualității lui, marcată de poziția de clasă, care nu putea să nu iasă la iveală sub o formă oarecare (nu neapărat oribilă) într-un moment de atît de violentă confruntare ca acel din *1907*. În versiunea apărută în anii noștri, cea din 1957, scriitorul s-a străduit, și a izbutit mai mult sau mai puțin, să întregească în acest sens personajul, corectînd implicit viziunea socială din roman.

Poporanist în structura obiectivă, urmărind eforturile unui învățător de a ridica, asemenea lui Popa Tanda, satul, eforturi nesprijinite, ba chiar dușmănos obstacolate de mai mărimile locului, romanul *Apostol* se întoarce, în *Epilog*, la sămănătorism, punînd eroul să se ridice în apărarea boierimii și să-i acuze pe „ceilalți", pe oamenii vremurilor noi. Persecutat în tinerețe de moșierul Lascăr Sofian, care, reacționar înveterat, zicea că școala „strică mintea" și că preferă, în loc de „neisprăviți vorbind păsărește", niște „ignoranți muncitori, chibzuiți și deprinși să-și vadă de plugul și de sapa lor", Nicolae Apostol are, moșneag, cuvinte bune despre el și în genere despre boierii de viță, defuncți:

„Nu trebuie să-i osîndim atît de repede. Își apărau o lume a lor, care murea. Mai primejdioși mi-au părut întotdeauna ceilalți, care, sub cuvînt că grăbesc una nouă, o împing pe drumuri rătăcite, numai ca să-și îndestuleze nesațiul lor."

Nu e o convertire la mijloc. Și altădată, Nicolae Apostol, ducînd o activitate de tip poporanist, defavorabilă prin efecte, oricît de modeste ar fi fost acestea, lumii lui Lascăr Sofian, nutrise pentru ruginitul boier și clasa lui un respect în virtutea căruia excludea principial eventualitatea unor acțiuni revendicative de masă. Odată învățătorul visase că țăranii porneau, cu el în frunte, înarmați, spre curte. Nu le conducea însă rebeliunea, ci îi îndemna la cumințenie:

„Oameni buni, să facem toate cu socoteală. Lepădați furcile și coasele, topoarele și hîrletele. Nu e ne-

voie de ele. Boierul a înțeles ce voiți și vă dă dreptate. Dar știți că nu-i place să săvîrșească nimic decît din buna sa voie, fără nici o silnicie, cînd va crede de cuviință. Să mergem acasă și să așteptăm!"

Grefă poporanistă pe un țesut sămănătorist, cu etalarea, pe parcurs, mai mult a grefei, cu dezvelirea în final a țesutului, acesta e, în aspectul ideologic, romanul *Apostol*. În anii noștri, scriitorul, reconsiderîndu-și viziunea, avea să dea stilului de muncă a personajului de aici o replică de pe poziții socialiste, în nuvela *Învățătorul Domide Străjeru nu mai e singur* (vol. *Vino și vezi*, 1954).

Trecînd la un alt ciclu, cel inaugurat prin apariția, în 1930, a *Căii Victoriei*, intrăm într-o metropolă frivolă și cinică, fascinantă și devorantă, tărîm al tuturor competițiilor, al luptelor sălbatice și perfide, al combinațiilor tenebroase și al scandalurilor colosale, al ascensiunilor spectaculoase și al răsturnărilor senzaționale, al tainicelor uneltiri și al campaniilor de presă demențiale, Sodomă și Gomoră, antipodul liniștii și monotoniei „orașelor patriarhale". Acestea din urmă nu sînt nici ele pictate în culori trandafirii, s-a văzut, însă, în ele „se moare", în timp ce capitala „ucide". Optica e sămănătoristă, complicată, ca în *Aurul negru*, de influențe spengleriene ce o apropie, cum s-a observat, de expresionism[1]. Fără să exalte patriarhalitatea, romancierul privește marele oraș modern cu prejudecata „răzeșului", vede în el numai depravarea, numai semnele decăderii, ale sfîrșitului. Cadru firesc de existență, în proza Hortensiei Papadat-Bengescu, a lui Camil Petrescu, capitala descrisă de Cezar Petrescu e o lume singulară, stranie, înspăimîntătoare, în care se realizează doar escrocii și pișicherii; în care Constantin Lipan, judecătorul corect, e înfrînt; în care toți acei ce nu devoră sînt devorați. Aceeași optică prezidează și în celelalte romane ale capitalei, luînd calea simbolului, în *Dumineca orbului* și *Carlton*, fiind dizolvată într-un comic facil, burlesc, în *Nepoata hatmanului Toma*

[1] Ion Bălu, *Cezar Petrescu*, Buc., Albatros, 1972, p. 97.

și *Floarea de agave*, spre a se exprima nemijlocit în *Cheia viselor*, unde, după intense zbuciumări, Paul I. Năgară ajunge la un liman sufletesc, cumpărînd „o moară pustie", de lîngă „o margine de iaz", cu „tufe de măceși și de mintă în preajmă"; instalîndu-se acolo și ducînd o existență rustică, „a răsădit cu mîna lui pomi, i-a altoit și își stropește singur florile, cu o panama veche pe cap, ca un funcționar oarecare".

Covîrșitoare în primele scrieri, influența sămănătoristă traversează, precum se vede, fie în stare genuină, fie contaminată de poporanism și, indirect, de gîndirism, întreaga literatură a lui Cezar Petrescu, ocolind nuvelele și romanele în care nu avea cum să pătrundă, dar infiltrîndu-se în toate cele susceptibile de-a o primi. Îngustînd unghiul de vedere, închizînd sau deformînd perspectiva, ea nu afectează, de regulă, în epoca de maturitate, zugrăvirea însăși. Așa se și explică posibilitatea revenirii, după 1944, asupra unor romane ca *Aurul negru* sau *1907*, rectificate ideologic, fără modificarea structurii. Caleidoscopul mediilor, din *Întunecare*, se constituie și rămîne ceea ce este, independent de prăbușirea interioară a lui Radu Comșa, spectacolul de bîlci al deșertăciunilor din *Calea Victoriei* există în sine, cu tipologia lui, trecută parțial în cărți ulterioare, *Oraș patriarhal* își are lumea specifică, validă sau nu artistic, indiferent de ce crede scriitorul despre „tîrgurile unde se moare"; tot astfel celelalte romane sociale. Vardarii, Vesbienii, Iordan Hagi-Iordan, Gică Elefterescu, Emil Sava, Teofil Steriu, Ion Ozun, Grigore Panțîru, Pantelimon Tacu, Sultana Căliman, chiar Bogdan Cernegură sînt construiți — în măsura în care există caracterologic — potrivit legilor interne ale tipizării realiste, evident, la nivelul puterii de creație a autorului, iar nu în funcție de vreo cerință doctrinară. Nu pe seama sămănătorismului, poporanismului sau gîndirismului trebuie pusă caducitatea unei întinse părți a prozei lui Cezar Petrescu, ci pe seama insuficientei consistențe și adîncimi, chiar a crasei superficialități, nu o dată, pe seama viziunii prea limitat-istorice, cronicărești. Ce a servit și deservit în același timp scrisul romancierului e demonul publicistic. El l-a determinat pe

autorul *Întunecării* să scrie mult și adesea nesubstanțial. Tot el i-a dăruit însă ușurința de a redacta, curiozitatea, mobilitatea. Dacă, lipsit de darul de a răscoli străfunduri sufletești, nu s-a realizat ca mare scriitor, Cezar Petrescu a dat, în schimb, prin capacitatea de invenție epică, prin utilizarea cu ingeniozitate a unora dintre cele mai moderne tehnici românești, prin performanțele obținute în asamblarea tablourilor de medii, în distribuirea acțiunii pe mai multe planuri, prin atîtea alte însușiri, un real impuls căutărilor și experimentelor menite să îmbogățească și să rafineze mijloacele prozei, să mențină sincronia între romanul românesc și cel european.

GIB I. MIHĂESCU

Pe Gib I. Mihăescu, declarat „genial" și „începătorul altui veac în destinul scrisului românesc"[1], *Gîndirea* și l-a revendicat integral, nu doar cu tenacitate, dar cu o gelozie irascibilă, agresivă. Dacă Nichifor Crainic se limitează, în panegiricul din numărul 10, pe 1935, să amintească lapidar că „adevărata carieră de scriitor" a celui pe care gîndiriștii îl îngropaseră, în octombrie al aceluiași an, „la Drăgășani, sub fulguirea de aur a unui cer de toamnă", „începe odată cu *Gîndirea*"[2], alții se ridică cu sabia împotriva oricărei presupuse tentative de expropriere fie și numai a unei infime frînturi din literatura lui Gib. Astfel, în *Gîndirismul*, Gh. Vrabie acuză pe E. Lovinescu, întrucît menționase că prozatorul publicase în *Sburătorul* cu mult înainte de apariția *Gîndirii*, de afirmații neîntemeiate și tendințe anexioniste. Prezența lui Gib I. Mihăescu în revista criticului modernist rămîne totuși un fapt obiectiv și el este într-adevăr anterior instalării sale la *Gîndirea*. Ulterior însă colaborării la *Luceafărul*! Iar acolo erau redactori Nichi-

[1] Pan M. Vizirescu, *Poziția lui Gib I. Mihăescu în literatura noastră*, în *Gîndirea*, XVI, nr. 9, septembrie 1937, p. 458-461.

[2] *Gib I. Mihăescu*, în *Gîndirea*, XIV, nr. 10, octombrie 1935, p. 489-490.

Cd. 5110 coala 45

for Crainic și Al. Busuioceanu. Lor le revine meritul de a fi intuit vocația de scriitor a „studentului întîrziat", cules din cutare cămin. Prin ei prozatorul *in spe* ia cunoștință de sine, și datorită lor își vede, într-o bună zi, la 19 februarie 1919, tipărită în numărul 3-4 (sub semnătura G. Mihăescu) o primă istorisire, cu subiect de război, *Linia întîi*. În paginile *Sburătorului* avea să ajungă cîteva luni mai tîrziu, în septembrie (nr. 21), cu *Soldatul Nistor*. Iar la *Gîndirea* — natural — doar în 1921, mai precis la 15 mai, cînd, în nr. 2, îi apare o narație, tot de război, *Cei din urmă*.

Dar acestea nu sînt decît mărunțișuri de istorie literară. Esențialul consistă în aceea că, așa cum nota N. Crevedia curînd după moartea scriitorului, Gib I. Mihăescu a fost „unul dintre cei mai vrednici și mai devotați slujitori" „ai acestei din urmă reviste", un „umăr strălucit", care a susținut vreme de 14 ani și cu a cărui prăbușire „se năruie însăși proza *Gîndirii*" [1] Afinitățile autorului *Vedeniei* cu publicația la a cărei întemeiere participase și căreia a înțeles să-i rămînă credincios pînă la sfîrșit au fost (potrivit tuturor mărturiilor) atît de profunde, încît, pe drept cuvînt, Gh. Vrabie se întreabă „ce ar fi însemnat *Gîndirea* fără numele lui Gib I. Mihăiescu ori Gib I. Mihăiescu fără aceasta "[2], adăugînd că, nimeni afară de Cezar Petrescu și Nichifor Crainic, n-a fost mai legat de revistă. E vorba de legăturile umane, de prietenia strînsă a prozatorului cu principalii redactori ai *Gîndirii*.

Dar obiectiv, în planul strict al creației, care sînt raporturile ? Este Gib I. Mihăescu un exponent al gîndirismului în proza românească ? Poate fi opera sa invocată spre validarea sau infirmarea vreunuia din aspectele doctrinare ale acestui curent ? Sau, invers, pentru explicarea indiferent cărui aspect al scrisului său, trebuie apelat cu necesitate la ideologia *Gîndirii* ? Fapt e că Nichifor Crainic, iubind omul, nu-i accepta decît

[1] *Viața lui Gib I. Mihăescu*, în *Gîndirea*, XV, nr. 2, februarie 1936, p. 82.

[2] Gh. Vrabie, *Gîndirismul*, București, Cugetarea, p. 265-266.

în parte literatura. O spune lămurit, chiar în articolul citat : „Literatura lui mie unul nu mi-a plăcut în întregime"[1]. Ce anume nu agrea din această literatură omite însă să precizeze, astfel încît nu ne rămîne decît să stabilim noi, pe cale inductivă, care dintre opere puteau să-i „placă" și care nu. Avem în vedere, firește, pe doctrinarul *Gîndirii*, și nicidecum pe Nichifor Crainic, ca persoană particulară. Gusturile sale, preferințele subiective îl privesc în exclusivitate, pe noi nu ne interesează decît concordanța sau neconcordanța dintre principiile teoretice pe care le-a formulat, ca exponent al unei anumite orientări, și literatura căreia publicația condusă de el i-a acordat ospitalitate.

Mai întîi, însă, un detaliu istoric. Nu Crainic l-a introdus pe Gib I. Mihăescu la *Gîndirea*, ci mai curînd invers. Cînd apărea la Cluj primul număr, Nichifor Crainic se găsea la Viena, la studii. Raporturile se inversaseră : fostul redactor al *Luceafărului* era la *Gîndirea* doar colaborator, redactor fiind „studentul întîrziat", lansat ca prozator în 1919 de *Luceafărul*. Prozele pe care acesta din urmă le încredințează *Gîndirii* în primii ei ani de existență n-aveau cum să fie „gîndiriste", de vreme ce nici revista însăși nu era. Iar de un gîndirism *avant la lettre* în nuvelistica lui Gib I. Mihăescu nu poate fi vorba.

Să ne adresăm textelor. Pînă în 1928, anul debutului editorial, Gib I. Mihăescu publică în reviste (*Luceafărul, Sburătorul, Gîndirea, Cugetul românesc. Cuvîntul literar și artistic, Flamura, Viața românească, Scrisul românesc)* peste 40 de narații, dintre care amintitele volume reproduc mai puțin de o treime. După această dată, deci în perioada de cristalizare a ideologiei *Gîndirii*, mai tipărește alte vreo 30, sortite să nu intre în vreo culegere decît unele, și postum. Nu toate sînt, evident, de aceeași calitate, deși zvîcnetul creației de viață nu lipsește din aproape nici una. Există bucăți care, cu toată forța unora dintre situații, dezamăgesc prin lipsa de semnificație, prin pedalarea pe anecdotică. În una, ofi-

[1] *Loc. cit.*, p. 490.

ţerii cutărei companii cantonate într-un oarecare tîrg ocupat fără luptă îşi exercită virtuţile ostăşeşti prin casele în care au fost cazaţi, înfrîngînd rezistenţele tinerelor gazde *(Pe drumul gloriei)*. În alta, un birjar bătrîn, foarte mîndru de fiică-sa, pe care o crede imaculată, devine complice al desfrîului ei, cu inocenţă, neştiind cine e aceea pe care o duce, însoţită de un june ferches, în trăsura închisă, la un local de noapte. Petrecerea birjarului, cu vin din cel scump, în compania unui chelner trimis de „boier" să-i ţie de urît, flecăreala acestuia din urmă, care, nebănuind cui vorbeşte, descrie orgia dinăuntru cu atîta precizie, încît puţin lipseşte ca moşul să nu intre spre a vedea cu propriii ochi cum se distrează clienţii săi „la sicret", sînt de un comic sui-generis, crispat, cum este în genere comicul în proza lui Gib I. Mihăescu, însă gratuitatea situaţiilor interzice situarea nuvelei *În goană* printre creaţiile majore ale autorului. De ajuns de facile rămîn o seamă de alte proze, datorită nu anecdoticului, ci menţinerii într-un anume diletantism psihologic. Scenele sînt puternice, atmosfera interioară, veridică, însă observaţia nu trece dincolo de cunoscut. Nu ni se dezvăluie mecanisme sufleteşti care să nu mai fi fost cercetate. Un băiat aşteaptă o fată. Ea întîrzie, în schimb apare întîmplător un vag amic, ce se laudă că o frumoasă necunoscută îi „aruncase nişte ochi". Destul pentru ca îndrăgostitul să cadă la bănuială. Nu cumva necunoscuta o fi fost chiar fata pe care o aştepta el? Cînd, în sfîrşit, respectiva soseşte, băiatul începe să o iscodească asupra lăudărosului (care între timp plecase), pentru ca, încredinţîndu-se că nu-l cunoaşte, să încerce a o asigura că nici nu are sens să-i fie prezentat *(Aşteptare)*. *Un călător* înregistrează frămîntările unui tînăr care, asemenea fiului risipitor, se întoarce spăsit la casa părintească. În *Mîna*, un renumit chirurg pleacă din oraş, cu maşina, singur, răvăşit sufleteşte în urma descoperirii unei scrisori ce-i revelase infidelitatea soţiei. Ajuns din urmă, cedează rugăminţii unor necunoscuţi de a merge să salveze o femeie în pericol de moarte. În ciuda seismului interior, mîna lui dreaptă operează cu

o siguranţă desăvîrşită, fără nici un tremur sau ezitare, bolnava fiind astfel restituită vieţii. Aceeaşi mînă va apăsa pe trăgaci, în dreptul inimii, tot atît de fără greş, confirmînd şi astfel vorbele cuiva care îi spusese că „lui nu-i este nimic imposibil". *Cea din urmă noapte* surprinde un cuplu pe cale de a se scinda, probabil, definitiv, din motive de forţă majoră şi care, spre încununarea fericirii de pînă atunci, înţelege să-şi acorde o ultimă noapte de neuitat. De la o vreme, somnul începe însă a le da tîrcoale, băiatul cască, fata se simte grav ofensată, îl acuză de insensibilitate, în fine, izbucneşte o ceartă în toată legea, şi mai ales ea torăie neîncetat pînă ce... adoarme. Evident, irascibilitatea amanţilor, în special a fetei, nu e decît expresia deznădăjdii, reproşurile adresate iubitului fiind pe măsura dragostei ce o leagă de el. Istorisirea posedă astfel putere caracterizantă, nu însă una care să o diferenţieze calitativ de media nuvelisticii româneşti cu tematică psihologică. Nu alta este valoarea povestirii *Coşul cu tîrguieli*, al cărei subiect aminteşte în partea finală de *Dura lex* a lui Agârbiceanu. Fără a fi birjar, precum acela din *În goană*, personajul de aici e tot un bătrîn văduv, tată al unei fete pe care o vrea nepătată. Cînd, într-o dimineaţă, Lenuţa se înapoiază, chipurile, din piaţă, cu un coş încărcat cu de toate, moşneagul se năpusteşte asupra ei, o trînteşte cu o lovitură la pămînt şi o burduşeşte îndelung cu tocul potcovit al bocancului. După un timp, răpus de foame, începe să cotrobăiască hoţeşte în coşul aşezat pe podea, lîngă capul zdrobit al fetei. Mai apropiată structural de prozele superioare, nuveleta *Scuarul* nu depăşeşte nici ea nivelul scrierilor doar meritorii ale lui Gib I. Mihăescu. Pseudoginerul Răunc îşi suspectează soţia de a se avea bine cu „ajutorul" Constandache. Cum, într-o împrejurare critică, acesta din urmă îi sare în apărare, salvîndu-l de furia mulţimii, gelosul îşi spune că o asemenea generozitate nu poate fi dezinteresată. Mişcările sale psihice sînt urmărite cu artă. După primele fraze rostite de Constandache, Răunc, îngălbenind, comentează, mintal: „...asta-i răsplata". Răsplata, adică, pentru ceea ce

Rărunc bănuiește a se fi petrecut între soția sa și apărătorul lui inopinat. Pentru ca, auzindu-și din gura prezumatului rival elogii, să conchidă, sumbru: „A avut-o... a avut-o" și să răspundă strîngerii lui de mînă amicale cu două răsunătoare palme. Cu toată ingeniozitatea punerii în scenă, situațiile derulate în narațiune (fie obiectiv, fie în imaginația personajului principal) nu au darul de a impresiona mai profund. Comicul, consubstanțial dramaticului, nu dobîndește virtuți revelatorii asemenea celor din *Întîmplarea,* din *La „Grandiflora"*, din *Vedenia,* și terminînd lectura rămînem cu o senzație mai degrabă de facilitate. O cu totul altă amintire lasă *Pisica,* jurnal interior al agoniei unei fetițe. Situația e, în mare, analoagă aceleia dintr-o povestire tot a lui Ion Agârbiceanu, *Luminița,* însă înregistrarea stărilor psihice este realizată dincoace cu mult mai multă subtilitate. Iar conținutul acestor stări e, bineînțeles, cu totul diferit. Minunica își trăiește, dacă se poate spune astfel, moartea cu anticipație. Și-o reprezintă concret, pînă în ultimele detalii, prin analogie. Cu un an înainte îi murise sora mai mare, iar înaintea ei îi pierise fratele. Înmormîntările au fost la fel. Prin urmare, și propria înmormîntare, a muribundei de acum, are să decurgă întocmai. Fetița își vede în jurul sicriului părinții, colegii de școală, dintre care nu lipsește, desigur, un anume băiat, singurul afectat de tristul eveniment, și încearcă dezamăgirea de a constata că ea însăși „a avut mult mai multă însemnătate" la înmormîntarea surorii decît acum. Dar momentele cele mai bune sînt acelea în care muribunda construiește în închipuire drumul pe care își închipuie că a plecat în lumea cealaltă sora ei și pe care, urmată de pisică, are să pornească și ea cît de curînd:

„El nu putea fi altfel decît drumul spre Olt. Fără nici o casă, doar ici și colo cîte un copac imens sau vreo salcie pletoasă, veghind ca o luminare încovoiată de căldură, din care se scurge toată ceara, la căpătîiul unei bălți. Numai că nici un om pe nicăiri. Ecaterina se oprește iarăși după cîțiva pași cu teamă mare, dinaintea liniștii adînci. Și se întoarce fricoasă spre pisica ei. Din două sărituri pisica o ajunge și apoi o ia înainte.

Pis... pis..., cheamă Ecaterina, căci pisica a luat-o prea repede acum. Și pasul mic al fetiței și pașii nenumărați ai pisicii îndeamnă astfel spre țara tăcută a lui Dumnezeu..."

Magistrală în prima parte, realizînd o atmosferă stranie, poescă, *Tabloul* eșuează pînă la urmă în plin senzațional, în neverosimil. Aceasta, poate, și fiindcă s-a depozitat mult prea multă materie într-o simplă nuvelă. Două teme net diferite au fost legate arbitrar. Temei viitorului roman *Donna Alba* (cucerirea femeii inaccesibile) i s-a atașat aceea din *Năpasta* lui Caragiale. Mult prea gravă spre a putea fi eludată printr-o grosolană mistificare, situația creată prin uciderea de către adoratorul distantei Ariana a soțului ei, pe care acesteia nici prin gînd nu-i trece să-l înșele, nu poate fi în nici un chip redusă la nivel de farsă, iar comicul lugubru ce rezultă din căsătoria văduvei cu asasinul, și aceasta tocmai în speranța de a dovedi cu ajutorul lui pe un altul, bănuit pe nedrept de omor, face narațiia hibridă și falsă. Neverosimil, ba chiar pueril se rezolvă situațiile-cheie în *Femeia de ciocolată* (istorisire de mai mari proporții, subintitulată chiar „roman" în versiunea amplificată din colecția „Rosidor", 1933), și e curios cum nu doar Gh. Vrabie, în genere apologetic, dar chiar Octav Șuluțiu a putut fi entuziasmat de o asemenea scriere, căreia, după el, „îi lipsește prea puțin pentru a fi o creație perfectă" și care s-ar situa valoric deasupra *Rusoaicei* („*Femeia de ciocolată* e tot ce [Gib I. Mihăescu] a scris mai bun pînă azi"[1]). Adevărat că nuvela include pagini memorabile. Obsesiile lui Negrișor, cu proiecțiile lor dementiale (Modreanu, rivalul său, măcelărit de un ferestrău, în stradă; Eleonora ascultîndu-i urletele, de la etajul al patrulea), lasă o acută impresie. Spre final, avem un episod de povestire fantastică, gen Edgar Poe. În delirul primei lor îmbrățișări, îndelung amînate, Eleonora și Negrișor aud deodată bătăi violente în ușă, însoțite de glasul lui Modreanu, pe care îl știau mort. E o situație de coșmar,

[1] *Pe margini de cărți*, Sighișoara, Ed. Miron Suru, 1938, p. 284, 289.

amestec de voluptate și groază, una din situațiile în care arta lui Gib I. Mihăescu se exprimă plenar, în specificitatea ei :

„De afară, vocea celui din mormînt venea bocitoare, și lor le părea un scîncet de cîine. Iar pe fața lui Negrișor răsărise lumina izbînzii. El o cotropi cu brațele lui vînjoase și o răsturnă iarăși pe divanul roșu întunecat ; iar buzele căutară lacome punctul neastîmpărat de viața care se zbătea în gîtul de lebădă neagră.

— El va bate într-una la ușă și noi într-una ne vom iubi . . .

— O, niciodată, niciodată . . . el va sparge ușa atunci . . .

— Doar el nu ne știe aici . . .

— El vede și prin zid . . ."

Aduși în acest punct, ne-am aștepta nu neapărat să apară o stafie, dar oricum, să se petreacă ceva neobișnuit, imprevizibil, ceva care să împingă narația în ambiguu, să permanentizeze enigma. Ne-ar plăcea să nu aflăm cine bate în ușă, să fim lăsați să ne închipuim despre Modreanu ce vrem, să putem crede că a murit sau nu, sau că a înviat. Dar se întîmplă altfel. Negrișor deschide, și iată-l numaidecît pe Modreanu cel binecunoscut, ființă aievea, volubilă și zeflemisitoare. Nu traversase nici măcar în imaginație locuința morților, plecase doar din localitate, fără să anunțe pe nimeni, și tot astfel se întorsese. Ce urmează e un aliaj de banal și melodramatic pe un fond de frivolitate. Negrișor încearcă să se sinucidă, aruncîndu-se pe fereastră, dar Modreanu, poznaș, avusese grijă să-i lege piciorul de un firet al draperiei, și astfel o situație ce se anunțase tragică se consumă la modul grotesc. Eleonora, ușuratică, superficială, „femeie de ciocolată", măritată cu Modreanu, devine, în sfîrșit, amanta lui Negrișor.

Sînt aceste scrieri, unele măcar, ortodoxiste ? De fel ! Cel mult vag tradiționaliste, cîteva dintre ele *(Pe drumul gloriei, Un călător, Așteptare, Pisica)*, și doar în anumite aspecte (atmosferă patriarhală, infiltrații lirice, puțină sfătoșenie, pe alocuri, în tonul naratorului).

Cam tot atît de tradiționaliste cît prozele lui Anton Holban. (O paralelă, sub acest aspect, între *Pisica* și *Bunica se pregătește să moară* ar fi edificatoare.) Că s-au tipărit, majoritatea, în *Gîndirea* și doar una, inconcludentă, în *Sburătorul*, asta nu dovedește nimic, rămîne un fapt de ordin pur bio-bibliografic. Mai aproape de epica tradițională sînt o seamă de alte bucăți, apărute, cele mai multe, după ieșirea de sub tipar a volumelor *La „Grandiflora"* și *Vedenia*, deci într-o perioadă cînd revista își definește clar orientarea ortodoxistă. Nici acestea nu sînt însă contaminate de ortodoxism, ci aduc aminte de Vlahuță și Delavrancea, de Brătescu-Voinești, de lumea prozei sămănătoristo-poporaniste. În aceeași notă sînt de altminteri și două din povestirile incluse în *Vedenia : Ierni jilave* și *Examenul*. Prima, comunicînd melancoliile unui copil, opune prezentului dezolant grandoarea trecutului. „Ehe, ce mai ierni, domnule !", zice un bătrîn. „Îngropau caselе troienii ! Veneau lupii pînă-n mijlocul tîrgului." Iar nepotul citește „în ochii lui stinși și blînzi [. . .] ca într-o carte de povești triste" sentința implacabilă a unui destin care vrea ca odată cu oamenii de demult să piară toată frumusețea, lăsînd celor veniți după ei „Crăciunuri jilave, cu băltoace și noroi". În cea de a doua, un școlar eminent, în competiție, la un examen de sfîrșit de an, cu un coleg, e cuprins, după ce rezolvă într-un timp record o problemă grea, de o tristețe inexplicabilă și atît de covîrșitoare, încît declară, spre consternarea asistenței, că n-a reușit să facă nimic. Istorisirile de tip tradiționalist rămase în periodice *(Gîndirea, Curentul, Vremea, Viața românească, Boabe de grîu)* se înseriază, cu puține excepții, în anecdotic, evocînd scene și figuri de provincie. Nea Nae Cazangiu, măcelarul, intră în noaptea de Crăciun la marele bal de la primărie călare *(Vin noul)*. Cineva, bănuindu-și nevasta de infidelitate, află din ziare, cu enormă satisfacție, că presupusul ei amant este implicat într-o escrocherie și jubilează la gîndul condamnării. Dar (deziluzie !) nu e decît o coincidentă de nume *(Deus ex machina)*. Un bătrîn, fost în zilele lui bune mare cartofor, își constrînge

fiica să rupă orice relații cu iubitul ei, posedat de aceeași patimă, nu însă fără a-i promite că va reveni asupra deciziei de îndată ce tînărul va fi făcut dovada îndreptării. Cel în cauză acceptînd condiția, bătrînul, spre a se convinge de buna lui credință, colindă noaptea localurile, fără a-l găsi în vreunul, căci prezumtivul ginere are oamenii lui, care-l vestesc din timp, cînd se ivește primejdia. Pînă la urmă e prins, totuși, în flagrant delict. Însă urmărindu-i jocul, bătrînul cade într-o asemenea admirație, încît uită de toate și, în zori, socru și ginere ies „strîns lipiți unul de altul, ca doi rătăciți de nu se mai ținea minte, care în sfîrșit s-au regăsit" (*Jucătorul*). Pe cale de a se însura avantajos (așa, cel puțin, crede), cu concursul unei pețitoare de profesie, Bastache trebuie, firește, să se despartă de amantă, și îi vine greu să i-o spună. Hotărîndu-se în cele din urmă, află cu stupoare că și ea se căsătorește, tot printr-o mijlocitoare, și, asemenea iubitului, nu și-a văzut încă viitorul tovarăș de viață ; i s-a transmis doar o fotografie de-a lui. Din felul cum i-l descrie, Bastache are impresia că acel necunoscut ar fi tocmai el și, cum Anuța (încă neștiindu-l candidat la însurătoare) îi dă de înțeles că se vor întîlni ca înainte, izbucnește în invective. Dar nu, viitorul soț al Anitei este un altul, care-i seamănă doar (*Ora bunului-rămas*). Iată-l pe Gib I. Mihăescu multiplicînd literatura lui Al. Cazaban, a lui D. D. Pătrășcanu și a confratelui mai tînăr Mircea Damian ! De aceeași factură sînt istorisiri precum *Filodor*, în care un polițist ieșit la pensie își întreține amicii cu evocări din vremile lui fericite, și *Monumentul*, unde, extaziați de primarul lor, cetățenii unui pașnic orășel nu se lasă pînă nu-i văd chipul turnat în bronz, pentru ca nu mult după aceea, trecînd la sentimente opuse, să vrea să dărîme statuia, iar mai tîrziu, descoperind că au greșit, să se întoarcă la el, pocăiți, prea tîrziu însă, căci părintele urbei e pe moarte. Deosebite prin materia epică și, implicit, prin ton, *Amurgul*, *Toamna* rămîn în aceeași atmosferă literară, de început de secol. O bătrînă reface în închipuire o idilă din alte timpuri, în vreme ce, în grădină, nepoata ei își trăiește idila proprie, aievea. Adus în tîrgul natal de o telegramă, Macarie P. Panait izbutește în trei zile să restabilească echilibrul zdruncinat al familiei. Fusese vorba de o criză a tatălui, gingașă. Întru prăznuirea reinstaurării liniștii, se întinde „masă mare bătrînească", cu „bucate înotînd în sosuri grele" și „plăcinte împletite, cu foaia subțire și străvezie". Noaptea, însă, bătrînul iese din casă pe furiș, îmbrăcat de călătorie, cu două mari geamantane în mîini. Mai „modernistă", dar mai fadă, totuși, *Reîntoarcerea* anticipează o situație din *Zilele și nopțile unui student întîrziat*. Un student acordă găzduire fostei iubite pe cale de a deveni mamă de pe urma legăturii cu un ofițer. Încercînd o întrerupere de sarcină, femeia sucombă.

Principala notă distinctivă a literaturii contaminate de ideologia gîndiristă fiind sentimentul religios, să vedem dacă și sub ce înfățișări acesta poate fi identificat în proza lui Gib I. Mihăescu. Piesele traversate pînă acum nu-l conțin. Doar dacă am atribui noțiunii de religiozitate o sferă extrem de largă, incluzînd în ea orice stare de reculegere, de elevație, am putea asimila mișcările sufletești ale fetiței din *Pisica* trăirii religioase. În schimb, două titluri din repertoriul nuvelistic încă nestrăbătut sînt susceptibile de-a aparține unor bucăți al căror cuprins s-ar putea găsi în vreun raport cu credința religioasă. În *Icoana*, o femeie adulteră primește și acordă îmbrățișări chiar sub icoana Fecioarei, ba mai mult, rîde spre ea, indecent, și adresează celei fără de prihană cuvine blasfematorii. Pedeapsa nu întîrzie. Cu puține minute înainte de ora la care trebuie inevitabil să plece, amantul se prăbușește pe podea și rămîne imobil. Așa îl găsește soțul, sosit curînd după întîmplare. Îngrozită, femeia nu-și pierde, totuși, prezența de spirit și improvizează o versiune convenabilă a celor petrecute, ce are darul de a îndepărta susceptibilitățile, aparent cel puțin. Bucuroasă de a se crede ieșită din încurcătură, ea sfidează din nou pe „madame" din icoană. Intervine însă neprevăzutul. Mortul învie. Și nu numai atît, dar începe a vorbi în neștire. Iar ceea ce spune e atît de primejdios, încît Anișoara se vede silită să-l omoare din nou, cu adevărat. Nu observă,

nenorocita, că soțul, pe care îl crede plecat „să anunțe pe cineva", o ține, din odaia alăturată, sub observație! Conținutul religios (mai exact spus, superstițios) al povestirii apare cu evidență. El nu e doar insinuat, ci etalat de-a dreptul didactic. După ce comite a doua oară sacrilegiu, în gînd, femeia se sperie ea însăși de propriile vorbe. În aceeași clipă, „un clopot se porni la biserica din capul străzii, și ea se cutremură de sus pînă jos. Nu e bine să glumești cu lucrurile sfinte, se sfătui singură". Acest „nu e bine..." etc. constituie o adevărată morală a micii scrieri. *Icoana* devine o nuvelă tezistă, ilustrativă, și totuși nu întru totul caducă, întrucît situațiile care o compun posedă o reală forță, iar reacțiile interioare ale personajului central, femeia păcătoasă, sînt notate cu acel simț al adevărului psihologic ce nu-l părăsește nicicînd pe Gib I. Mihăescu.

Cu totul alta e valoarea nuvelei *Troița*. Aici avem spectacol pur, ce nu ascultă decît de legile proprii, refuzîndu-se oricărei didactici. Cutare personaj poate interpreta mistic grozăvia unei nopți de decembrie, poate omologa o haită de lupi, ivită în zarea luminată de flăcările ce mistuie o troiță, cu o turmă de diavoli, pedepsitoare; aceste elucubrații nu-l angajează decît pe el însuși, devin un pur mod de caracterizare, o componentă a epicului, sensul obiectiv al narației nefiind prin nimic afectat. Misticismul e doar al dascălului Pălălaie, nicidecum al nuvelei. El se transmite parțial și celorlalte două personaje, Miercan și Mandin, țiganul, fără să determine structura însăși a scrierii, fără să apară ca expresia unui anume *Weltanschauung*, rămînînd o simplă proiecție a delirului unui om care îngheață într-o noapte de Crăciun, departe de casă, în imensitatea albă a unei cîmpii în care rafalelor bubuitoare de vînt și urletelor fioroase de lupi le răspunde în depărtări vîjîit de explozii. Chiar admițînd, cu Pălălaie, că apariția lupilor este provocată de nelegiuirea comisă de cei doi soldați, care au dat foc troiței, spre a se încălzi, deznodămîntul cumplitei situații nu prea concordă cu gîndirea creștină. De altfel, deși publicată de două ori în periodice înainte de includerea în volumul *Vedenia*,

nuvela n-a apărut niciodată în *Gîndirea*, ci respectiv în *Cugetul românesc* (nr. 1, 1924) și *Universul literar* (nr. 3, 1926). Un scriitor ca Gala Galaction, istorisind o întîmplare de felul aceleia din *Troița*, i-ar fi dat, negreșit, în final o întorsătură care să ateste mizericordia divină. Cel mort pe cruce din iubire pentru oameni nu poate fi, creștinește, imaginat mai inclement decît asprul Dumnezeu al Vechiului Testament, dispus să cruțe Sodoma și Gomora, dacă se vor fi găsit între zidurile lor măcar zece drepți. În nuvela lui Gib Mihăescu, mielul cel blînd refuză orice îndurare unor sărmani ce n-au în afară de el nici o speranță; nici ruga, nici lacrimile lor de căință nu-l înduplecă. Ideea scrierii, dacă vrem cu tot dinadinsul să-i atribuim una, este indiferența naturii la tragediile umane. Zadarnic dascălul Pălălaie evocă Patimile, zadarnic încearcă să îmbuneze cerul cu sfinte cîntări, zadarnic se închină smerit; viscolul vîjîie infernal, gerul mușcă feroce din carne, iar cînd, epuizați, soldații rătăciți speră să deslușească în noapte casele unui sat, în locul acestora se arată o haită de fiare.

Puține pagini de proză românească transmit cu egală forță stări de teroare. Mărite de febra dascălului, priveliștile terifiante compun un tablou de apocalips, imaginația desfășurîndu-se natural, în marginile unui orizont țărănesc:

„Parcă se rupsese tavanul cerului, de se prăbușise oalabalîcul sfinților într-o larmă îngrozitoare. [...] Totul era căzut, răsturnat, dărăpănat, totul se dărăpăna încă [...]. Dracii cuceriseră cerul și aruncau de-acolo cu boarfe cu tot pe vechii stăpînitori. Dascălul Pălălaie privea încremenit carul ceresc rupt și azvîrlit ca o biată vechitură, și ochii îi lăcrămau. Printre lacrămi vedea cum toate stelele se desprind de pe boltă, gata să curgă ca o ploaie de pietricele. Iar Tohatinul era șters de pe fața pămîntului. Și toate celelalte sate, orașe și măriri ale lumii, căci noaptea de apoi venise: noaptea lui Lucifer."

Însuși Mîntuitorul se preschimbă, în această demonică noapte, ce este, totuși, noaptea nașterii sale, într-un zeu al mîniei și răzbunării:

„Și Cristos s-a mărit cît întreaga troiță ; cu păr vîlvoi de flăcări, cu brațe amenințătoare de flăcări, groaznic la chip, asemeni unei vedenii apocaliptice, stă gata să se năruie ca o revărsare de jar peste turburătorii măririi lui singuratice".

Cu toată prezența elementului religios, *Troița* se plasează obiectiv în afara gîndirismului ortodoxist. Dacă halucinațiile dascălului Pălălaie concordă cu teza gîndiristă după care misticismul ar fi inerent mentalității țărănești, stările celorlalte două personaje sînt foarte superficial atinse de ideea religioasă, iar rezolvarea situației tragice într-un mod străin opticii creștine exclude orice posibilitate de anexare a nuvelei spiritului ortodoxist. Inflitrația duhului creștin (nu neapărat în expresia lui ortodoxă și cu atît mai puțin ortodoxistă ; scrierea a apărut în *Gîndirea*, în aprilie 1922, deci înainte de formularea doctrinei) este, în schimb, incontestabilă în *Singuratecii*. Nota creștină e însă de ordin etic, iar nu doctrinar, și ea traduce un umanitarism de universală valabilitate. Într-un spital, un bătrîn dascăl mai mult mort decît viu se străduiește să ușureze singurătatea vecinului de pat, un tînăr ce trecuse printr-o grea criză, zbătîndu-se unsprezece zile între viață și moarte. Grație veridicității cu care e înregistrat jocul de stări sufletești, mica nuvelă intră în repertoriul prozelor rezistente ale autorului. Nici un moment nu avem sentimentul unei intervenții arbitrare, al dirijării vieții interioare din exterior ; tot timpul, afectele își urmează propriul curs, decis de resorturi ascunse, și, în consecință, imprevizibil. Bătrînul îi amintește tînărului cît de amarnic suferise, îi destăinuie cum, de la o vreme, infirmierele, crezînd că nu mai scapă, stăteau de veghe, pe rînd, la căpătîiul său, cu lumînări aprinse. Tînărul e însă torturat de un singur gînd. Vrea să știe dacă, în timp ce zăcea în inconștiență, venise să-l vadă o fată. De teamă să nu afle contrariul, ezită să rostească de-a dreptul întrebarea obsesivă. Speră ca un răspuns afirmativ, liniștitor, să vină de la sine. Dar nu vine. Atunci încearcă să-l obțină pe ocolite : „Asta a fost tot, moșule, tot, tot ?" Urmărite paralel, reacțiile consumate în

cele două conștiințe parcurg traiectorii complexe, în care se poate citi și nevoia umană de dăruire, expansiunea altruistă a sufletului delicat, și țipătul instinctului de autoconservare. În anume clipe, cele două impulsii contrare se întrepătrund atît de intim, încît se confundă. Spre a nu-l zdruncina, bătrînul evită să dezvăluie tînărului că fata trecuse pe la spital doar o dată, de formă, și, spre a nu fi constrîns a da amănunte, simulează un acces de tusă, iar acesta se transformă repede în acces real. În convulsii, muribundul își uită de vecin, alarmat de propria stare. Grija afectuoasă pentru celălalt se transformă brusc în milă față de sine însuși. Tînărul însă, cu atît mai mult, nu vrea să știe de altă durere decît de a sa și îl obligă, neîndurat, pe moșneag să spună tocmai ceea ce se străduia să ocolească. Spune. Dar nu adevărul. Inventează atît de prodigios, încît ascultătorul nu crede nici ceea ce e real în spusele sale. Firește, efectul e invers celui scontat. Crezînd că ridică moralul vecinului, dascălul i-l distruge de tot, în schimb își procură sieși un fel de euforie. Cu sentimentul de a fi făcut semenului un bine, dînd implicit, cu anticipație, o pomană pentru propriul suflet, bătrînul adoarme, mulțumit, celălalt rămînînd să parcurgă o noapte albă, pradă celor mai torturante închipuiri. Convins că săvîrșește un act de mărinimie, că alinase suferința altcuiva, muribundul dăduse, de fapt, curs propriei voințe de a trăi, deghizate. Altruismul său fusese un mod al egoismului. Interesant se desfășoară mișcările psihice în final. Înțelegînd dintr-un gest al medicului că patul său are să rămînă liber foarte curînd, poate chiar în aceeași zi, dascălul își vîră capul în perină și plînge înfundat. Cînd vine preotul, ca să-i facă maslul, se liniștește și îl acompaniază în cetania pentru morți. La auzul cîntării, tînărul, liniștit și el, se vede întinzînd iubitei ingrate mîna, într-un elan de generozitate. Numaidecît se întreabă însă dacă gestul său nu va fi primit cu indiferență. Nici echilibrul dascălului nu durează. Uitarea de sine cedează spaimei de golul nemărginit :

„Vocea moșului își intona înainte cîntecul morții. Se ridica din ce în ce mai vioaie, acoperea cetania popii, se lăsa în modulațiuni joase și sinistre. Apoi se sparse deodată într-o zbucnire zguduitoare de plînset."

Vagi tangențe cu morala creștină au (în măsura în care aceasta se integrează moralei în general) mai toate povestirile de război. Fără a poseda forța artistică a *Troiței*, acestea înfățișează momente de calvar cu o exactitate crudă, cu delicată înțelegere a suferinței umane. Dacă, așa cum s-a relevat, între epica lui Gib I. Mihăescu și aceea a lui Dostoievski și Leonid Andreev există afinități, ele se exprimă (nu doar în narațiunile de război) tocmai în această sensibilitate la durerea anonimă, în darul de a însufleți situații ce stîrnesc, prin derularea lor obiectivă, compasiune pentru tot ce înseamnă suferință. Întîmplările expuse sînt simple, banale, nu fără un element insolit, totuși, aparent ilogic și prin aceasta tulburător. Iată o frîntură de companie, retrăgîndu-se. Iminența apropierii inamicului impune marș forțat. Dar oamenii sînt epuizați. Unul, Mocanu Ion, a și rămas în urmă, încît camarazii îl cred pierdut. Căpitanul urlă: „— Hoților! Trădătorilor! Toți ați fugit! Toți. M-ați lăsat singur. Singur. Să mă prindă și pe mine. Hoților! Cum să nu mă prindă, dacă m-ați lăsat singur!" De fapt, și el de abia se mai ține. A ajuns la limita puterii de rezistență. Insultele pe care le proferează sînt gratuite; nimeni nu s-a predat și nici nu intenționează. Toți sînt decișî să continue marșul. Mai curînd am putea să-l suspectăm de defetism pe el însuși. Ar vrea să se oprească, dar nu are curaj. Știind ce l-ar aștepta după război, într-o asemenea eventualitate, își pregătește apărarea de pe acum. Dacă toți cei aflați în subordine ar cădea prizonieri, ar putea invoca și el, în fața curții marțiale, circumstanțe de forță majoră. Refuzînd rugămințile ostașilor de a li se îngădui cîteva clipe de repaos, căpitanul de abia își ascunde dorința de a se odihni și el, însă frica de posibile consecințe funeste îl determină să vorbească în dodii: „— Bine, băieți, foarte bine. Asta așteptam. Să nu-mi

ascultați ordinul. Atîta așteptam. Adică tocmai la asta nu mă așteptam. Dacă vreți să vă predați, predați-vă. Dar de ce nu mă lăsați pe mine să plec..." Interesul scrierii se află tocmai în această ambiguitate. Asemenea, sensul ei umanitar. Citind replicile căpitanului, nu putem spune cu certitudine dacă acestea sînt rostite în deplină luciditate sau în delir. Oricum, ele exprimă o stare de tensiune explozivă, de măcinare a sufletului între conștiința necesității de a continua retragerea, cu orice efort, și senzația totalei epuizări. Nu doar din vorbele comandantului, ci din tot cuprinsul nuvelei, dintr-o sumă de amănunte plastice, rezultă ruina fizică, extenuarea nervoasă, în fine, condiția tragică a umanității simbolizate de răzleața coloană de ostași ce evoluează sub luna rece, trudnic, împleticit, cocoșați sub povara armelor și rănițelor, ca tot atîția Cristi striviți sub greutatea crucii (*Cei din urmă*).

Inscrise pe acest fundal tragic, anume acte brutale capătă altă semnificație decît ar avea în condiții obișnuite. Soldatul care pătrunde, aproape forțînd ușa, într-o casă, unde, după ce se dezmorțește de frig și își astîmpără foamea, siluiește gazda, femeie singură, nu ne inspiră oroare, ci milă, cu atît mai mult, cu cît un dramatic proces lăuntric dublează faptul material. Situație tipică pentru nuvelistica lui Gib I. Mihăescu, personajul trăiește în dublu plan. Fizic, el se găsește într-o casă străină, față în față cu o femeie necunoscută, dar sufletește — acasă la el, sub înfățișarea unui străin, oaspete nepoftit al soției sale. Firescul impuls carnal, exacerbat de surexcitarea nervoasă inerentă vieții pe front, se complică astfel, fiind și mai mult atîțat de dorința soldatului de a verifica prin analogie comportarea propriei soții, în cazul că s-ar afla (și, mai mult ca sigur, se află sau are să se afle) într-o situație asemenea aceleia a gazdei sale, în clipa prezentă. Agresorul dă, prin urmare, curs pornirii instinctuale, dar în același timp experimentează hamletian un fapt de cunoaștere. Momentul este de comedie tragică și el atestă vocația de dramaturg a prozatorului, care dezvăluie cu subtilitate, odată cu tensiunea exterioară, conflictul din ființa soldatului între impacienta de a lua în

Cd. 5110 coala 46

posesie trupul femeii necunoscute și speranța că aceasta (alter-ego fictiv al soției sale) se va apăra cu înverșunare, preferînd dezonoarei moartea. Avem, desigur, de a face cu un mod de a gîndi absurd, însă tocmai în aceasta consistă tragismul. Demența soldatului rezumă într-un chip hilar consecințele abrutizării la care războiul duce, fatal (*Retragerea*).

Într-o altă nuvelă de război, *Soarele*, autorul urmărește deliberat, nu fără ingeniozitate însă, astfel încît intenționalitatea trece ca și neobservată, deșteptarea unui sentiment de milă. Tehnica este aici mai puțin rafinată, personajul în cauză neavînd de traversat stări sufletești prea complicate. Caporalul Robu a asurzit. Prilej de glume proaste pentru camarazi, care, prefăcîndu-se a asculta cu încordare zgomote vestind atacuri prin surprindere, îl determină să se trîntească la pămînt, să se arunce în gropi. Căpitanul crede însă că Robu simulează surzenia, spre a scăpa de front. Cînd, în fine, se încredințează și el că nu e vorba de prefăcătorie, caporalul își recîștigă subit auzul; aceasta cu o clipă înainte de a se fi declanșat un atac inamic real. Spre a nu lăsa impresia că mințise pînă atunci, Robu rămîne în bătaia tunurilor și moare, trăsnit de un obuz, cu senzația de a fi inundat de lumina „celuilalt soare, de acolo de departe, din țara părăsită" :

„Robu simți o lumină mare, grozav de mare, grozav de strălucitoare, pălindu-l drept în frunte. Nu, în moalele capului. Nu, pretutindeni. O lumină intensă, zdrobitoare, cum n-a mai văzut în viața lui."

Una din cele mai dostoievskiene (și realizate artistic) proze ale scriitorului nostru e *Visul*. Doctorul în medicină Calomfir află de la cineva că într-un oraș și-a făcut apariția o superbă cîntăreață ce poartă același nume ca soția lui, de care războiul îl despărțise brutal și pe care n-a mai regăsit-o. O secvență următoare îl arată într-un restaurant de lux. Natalia cîntă. Zărindu-l, coboară de pe scenă, vine la el, dar Calomfir abia dacă o bagă în seamă. Într-o altă scenă îl vedem fixînd cîntăreața, hipnotizat, fugind după ea, cînd iese din local, acostînd-o. Ea însă nu-l recunoaște. Și totuși se găsesc

în... dormitorul lor. Trezit din vis (căci visase), doctorul primește vizita unei necunoscute ce se dă drept soția lui. O pocitanie în zdrențe, cu obrajii mîncați de vărsat. Nimic din Natalia Alexandrova cea de altădată, și totuși ea este, un anume semn bine cunoscut de Calomfir e dovada peremptorie. Înfățișarea de acum este prețul cu care și-a păstrat cinstea. Și episodul acesta se petrece tot în vis. Dar, ca în cazul celorlalte, nu ne dăm seama decît spre sfîrșit. Farmecul nuvelei îl face tocmai imprecizia, ambiguitatea. La început nu e clar dacă personajul visează, dacă parcurge anumite situații aievea sau în imaginație. Deodată, o întorsătură imposibilă, un detaliu absurd ne previne că totul nu-i decît vis. Chiar cînd pare treaz, Calomfir visează. Doar visează că s-a trezit. Interesantă în sine, această tehnică posedă avantajul de a comunica în chipul cel mai direct seismele subconștientului. Visul limpezește drama, ridică în lumină reprezentări obsesive, de care conștiinței i-e frică. Pe calea oniricului, prozatorul descinde în zonele cele mai vigilent supravegheate ale vieții interioare.

Traversarăm o bună suprafață a nuvelisticii lui Gib I. Mihăescu, fără să putem descoperi infiltrații ale ideologiei gîndiriste nici în producția anterioară cristalizării programului ortodoxist al revistei, nici în cea următoare. De altminteri, scriitorul a ținut să-și declare explicit independența artistică față de grupări și curente.

„Cînd am început să scriu — îi spunea în 1927 lui I. Valerian —, nu mi-am zis : voi ține de cutare sau cutare școală. Consider curentele literare ca fenomene exterioare, de multe ori greșit interpretate. Fondul acestor manifestațiuni rămîne tot talentul. A fi tradiționalist sau modernist sînt chestiuni de perspectivă, care variază după poziția din care contempli obiectul."[1]

Să continuăm, totuși, cercetarea. Aceasta, și pentru că declarațiile unui scriitor pot fi infirmate sau depășite de operă, și pentru că încă n-am luat în discuție

[1] I. Valerian, *Cu scriitorii prin veac*, E.P.L., p. 118.

nuvelele cele mai caracteristice pentru modalitatea particulară a creației lui Gib I. Mihăescu. Înainte însă de a intra în climatul acestora (*Semnele lui Dănuț, Întîmplarea, Vedenia* ș.a.), e necesar a aminti alte cîteva, care, fără a fi dintre cele mai reprezentative structurii scrisului său, se numără printre realizările notabile ale prozatorului. Mult nu vom insista asupra lor, întrucît caracterul laic și netradiționalist, deci non-gîndirismul fiecăreia rămîne în afară de orice controversă. *Frigul* e o proză de atmosferă rafinat baladescă sau, mai exact, de poveste orientală, anumite momente evocînd starea de farmec din *La hanul lui Mînjoală* sau poezia din *Halima*. Nuvela respiră un aer de spaimă și senzualitate, generat de noapte, de frig, de succesiunea unor situații care, în contextul dat, apar atît de insolite, încît am putea fi înclinați să credem că se petrec în vis. O tînără doamnă primește, într-o geroasă noapte de iarnă, vizita amantului, în conacul solitar, păzit de o haită de dulăi fioroși. Spre a-și asigura intrarea și ieșirea, vizitatorul și-a pus slugile să facă larmă undeva departe, spre pădure, astfel încît oamenii și ciinii de la conac să se năpusteacă într-acolo. Sentimentul primejdiei intensifică voluptatea pînă la paroxism, „nebunia" consumîndu-se în huruitul sinistru făcut în depărtare de strigătele oamenilor curții și de lătratul a patruzeci de fiare întărîtate :

„Huietul de departe continuă tot timpul nebuniei. Cînd părea că se sfîrșește într-un colț al hotarului, răbufnea îndată tocmai în colțul cel mai opus. El rîdea atunci, și-n noapte dinții lui străluceau asigurător și brațele ei se întindeau atunci lacome.

De două ori încercară să se despartă la ușa cea mare a antreiașului, pentru a se înlănțui iarăși și a se înturna în sanctuarul păcatului. Ea fu aceea care i se anină de gît a doua oară, acum nu atît din iubire, cît dintr-o sfidare aruncată Neprevăzutului și Frigului."

Nu mai puțin stranie, atmosfera nuvelei *Între porțelanuri* vine din lumea lui Barbey d'Aurevilly, Villiers de l'Isle Adam și J. K. Huysmans. Într-un interior bizar, în care nu pătrunde niciodată lumina zilei, soarele acestei lumi închise fiind o lampă ce-și revarsă paloarea peste mobile vechi, peste stinghiile de nuc lustruit ce îmbracă pereții, peste cristaluri și porțelanuri, peste glastre cu flori rare, ciudate, dînd întregii încăperi și fiecărui obiect în parte o sclipire artificioasă, un aer maladiv, de spital, tronează o femeie cu corp de porțelan, de o perfecție statuară. Doar enigmatică pe parcursul unui număr de pagini, aceasta își divulgă în cele următoare natura demonică, practicînd adulterul cu o liniște deconcertantă, cu o seninătate perversă. Nimic din comportamentul ei nu indică pasiunea, combustia sufletească ; totul pare făcut la rece dintr-o aplecare patologică spre viciu. Sedentară, indolentă, Elena e o sirenă laconică, ce dărîmă cu un singur „vino", șoptit, edificiul de principii în care s-a baricadat scrupulosul Artemie, atrăgîndu-l în vîrtejul patimii devastatoare și, ca și cum trădarea celui mai bun prieten n-ar constitui pentru el o suficientă sursă de zbucium, îl face martorul unor crize de gelozie, demențiale, cu adresă neprecizată, la care ea asistă, impasibilă și după consumarea cărora, rămasă pentru oricît de puțin timp doar cu amantul, încă neidentificat ca atare de către soț, reia profanarea căminului conjugal fără nici o tulburare, cu priviri de o nevinovăție serafică.

Înscrisă în aceeași sferă, a erosului, acțiunea din *Sfîrșitul* include un studiu al geloziei retroactive. Bîrnea a divorțat de soție și n-a mai văzut-o de două săptămîni, performanță cu care se mîndrește nespus față de prieteni. Aceștia deduc însă din flecăreala lui că n-a încetat de-a o iubi. Și chiar așa este. Bîrnea susține că sufletul îi e senin, că se simte „liber, liber, liber", dar e de ajuns ca unul dintre amici să-l ia puțin peste picior, observînd că nu prea pare calm cînd vorbește de Mada, pentru ca să-și iasă din pepeni. Ironic la început („Dragi mei, primiți binecuvîntarea mea. Duceți-vă dracului cu ea cu tot, dragii mei"), divorțatul izbucnește, cîteva clipe mai tîrziu, fără ocol : „Am vrut să-ți... am vrut să vă studiez lașitatea și nemernicia... Abia ai așteptat... abia ați așteptat... [. . .] și v-ați și repezit..." Iar cînd, în aceeași seară, își vede fosta soție la braț cu unul din cei cu care stătuse la masă, înnebunește de-a-binelea.

De cu totul altă factură, epicul pur avînd o covîrşitoare preponderenţă asupra psihologicului, *Noaptea focurilor* şi *Impricinaţii* diferă de prozele examinate pînă acum şi prin problematică. În cea dintîi, parcurgem o noapte sfîşiată de focurile răscoalei din 1907. Printr-un şiretlic, un bătrîn boier izbuteşte să-şi salveze avutul, iscălind un act prin care îşi cedează pămîntul, de bună voie, ţăranilor, însă actul este nul din punct de vedere juridic, fiind încheiat sub presiune. Memorabil rămîne momentul în care, sub un cer liniştit, luminat de reflexe îndepărtate de focuri, mulţimea ia cu asalt conacul, izbind cu securi în porţile ferecate sau escaladînd zidul, în lătrat infernal de cîini, în timp ce înăuntru, fiii boierului ocupă, cu puştile încărcate, poziţii de apărare. Nuvela pare — fără a fi — un episod de roman. În schimb, *Impricinaţii* este, fără să pară, un fragment — unicul cunoscut — dintr-un proiectat roman, *Vămile văzduhului*. Acesta urma să fie „romanul misticismului popular"[1] — informează Nichifor Crainic, posibilitate pe care episodul apărut n-o infirmă, dar nici nu o lasă să se întrevadă. E vorba de un moşneag tîrît prin judecăţi de către „şarpele" de fiu adoptiv, care vrea să intre cu o clipă mai devreme, formal, în posesia averii. Situaţiile, desfăşurate în sala dezbaterilor, în curtea şi pe culoarele judecătoriei sînt de un puternic realism, iar faptul că unul dintre impricinaţi pare dispus să jure strîmb, pentru cîştigarea procesului, indică o mentalitate ce nu prea învederează „misticismul popular".

Printre foarte puţine scrieri ale lui Gib I. Mihăescu pe care Crainic le citează, în articolul-portret, ca fiind în consens cu orientarea *Gîndirii* figurează la loc de cinste *Urîtul*, apreciată drept „una din cele mai spirituale şi mai semnificative creaţii" ale scriitorului. Descriind „prăbuşirea unui tînăr în turpitudinea senzuală", prăbuşire decisă nu de „vreun instinct irezistibil de orb", ci doar de „laşitatea în faţa vieţii", această nuvelă răspîndeşte o „impresie de dezgust suveran, exasperant", în care s-ar putea descifra „un sens moral caracteristic viziunii lui Gib Mihăescu"[1]. Aserţiunea se cere verificată. Personajul nuvelei coboară, într-adevăr, treptele ignominiei, şi etalarea situaţiilor penibile, inclusiv a unor scene scabroase, e de natură, incontestabil, să provoace dezgust moral, dacă nu (în parte) şi estetic. Discutabil rămîne sensul etic pe care directorul *Gîndirii* avea sentimentul de a-l fi descoperit în naraţie. Ironie, da, există, aceasta fiind (ca, în genere, în toată proza lui Gib) un mod al detaşării de obiect, nu însă una care să se exprime în satiră, într-o atitudine denunţătoare. Şi chiar dacă lucrurile s-ar înfăţişa astfel, ele n-ar putea fi invocate numaidecît drept argument pentru integrarea nuvelei în gîndirismul de marcă ortodoxistă. Prozele lui Arghezi stigmatizează „turpitudinea senzuală" cu un parti-pris moral incomparabil mai explicit, fără să aibă prin aceasta afinităţi de ordin doctrinar cu *Gîndirea*. De altfel, tot ce e artisticeşte valid în *Urîtul* pare o de ajuns de palidă copie după Arghezi. E drept că la apariţia nuvelei lui Gib I. Mihăescu (1926) nu existau încă nici *Poarta neagră* (apăruseră însă fragmente), nici *Cimitirul Buna-vestire* şi *Tablete din Ţara de Kuty*, din care figurile ce o populează par coborîte (acest fapt sporeşte, evident, meritul *Urîtului*), dar pamfletele din *Facla*, din *Seara*, din *Cronica*, din *Hiena* îi vor fi fost, fără îndoială, cunoscute, măcar unele, prozatorului nostru. Nu este exclusă nici influenţa lui Cezar Petrescu, însă pictura dintr-un pasaj ca următorul prea aminteşte pasta arghezeană, spre a nu ne putea dispensa de referinţa la poetul involuţiei materiei. În cancelaria în care lucrează, a percepţiei celei de XIX-a circumscripţii, naratorul e anturat de chipuri zoomorfe :

„Tovarăşii mei de birou descindeau, deci, unul, hotărît din cal [. . .], un altul era berbec sadea, un al treilea cameleon (un tînăr palid cu nas mare şi ochi rotunzi ca monedele, o figură translucidă de ceară albă). Aveam apoi un mops, un iepure (cînd sta în lumină) sau un şobolan (cînd sta în umbră), în sfîrşit, unul cu lămurit aspect bovin (speţa totuşi n-aş fi putut-o preciza : bou,

[1] *Loc. cit.*, p. 493.

[1] *Loc. cit.*, p. 491.

bivol sau bizon). Femeile erau : o rață cu legănat greoi, un purcel șugubeț, cu guițat plăcut, și un cocostîrc — doamna cea lăptoasă — cînd o priveai în profil, sau știucă, văzînd-o din față."

Tipic arghezian e profilul viitoarei soții a povestitorului :

„M-am trezit la masă cu o fată mică și măslinie poate, deși mai tîrziu mi s-a părut vînătă, de o vinețeală pălită, de cadavru vechi, injectat cu formol. Era slabă de tot, însă buzele-i erau groase și răsfrînte ca ale domnului perceptor. De pe fruntea mică și bombată porneau, pieptănate pe spate, fire groase și aspre de cal. Avea un gît atît de subțire ieșind din șorțul negru, că acest soi de cap mic, ca o caricatură de chinez (Doamne, un chinez negru ca un african!), părea înfipt ca într-o prăjină din gardul unui rege antropofag."

Ochii nefericitei făpturi sînt „fără pleoape și rotunzi, de pasăre", mîna, „micuță, de copil", corpul „înfipt în țeapă". Domnișoara poartă ochelari cu „cîrlige de fier", cu „lentile de scafandru".

Trecută de unii (nu numai gîndiriști) printre nuvelele cele mai bune ale autorului, *Urîtul* rămîne o scriere doar interesantă. Tangențe cu climatul spiritual de la *Gîndirea,* nu și cu doctrina publicației, are printr-un anume sentiment al păcatului, existent de altfel, dar la un mod foarte vag, și în alte proze, inclusiv dintre cele analizate *(În goană, Coșul cu tîrguieli)* mai accentuat în *Icoana* și *Troița.*

O capodoperă e *Vedenia,* menționată de asemenea în articolul lui Nichifor Crainic, și anume ca proză dovedind „un meșteșug de scafandrier care se coboară în adîncul oceanului sufletesc și străvede monștrii ascunși acolo."[1] După doctrinarul *Gîndirii,* subconștientul, acest „subsol omenesc", „e urît", „e domeniul lui Satan"[2] și *Vedenia* ar fi, prin urmare, una din operele lui Gib I. Mihăescu în care ni se revelă consecințele catastrofice ale instalării în infernul ființei, ale părăsirii „spiritului" în favoarea „subsolului omenesc". Dar

[1] *Loc. cit.,* p. 491.
[2] *Ibidem,* p. 492.

a-i da o astfel de interpretare ar însemna a-i atribui în chip arbitrar un didacticism naiv, pe care în realitate nu-l conține ; chiar dacă propagarea unei idei sau a alteia va fi stat în intenția autorului (presupunere pe care, de altminteri, n-o autorizează nimic), structura obiectivă a scrierii neutralizează orice tezism. Ceea ce ni se comunică efectiv din paginile ei e spectacol pur, poveste ; nici cea mai vagă tentativă de ajustare a situațiilor pentru acreditarea vreunui sens prestabilit. De altfel, afirmația că personajele ar acționa sub presiunea inconștientului nu se susține. Reacțiile apar, dimpotrivă, cît se poate de logice, raportate la împrejurările în care se produc. O femeie primește o telegramă de pe front, prin care i se vestește că soțul ei a murit. La miezul nopții, trezită din somnul chinuit de coșmare, vede la geam spectrul defunctului. Nimic mai normal decît să strige pe singurul om ce se găsește în apropiere și să i se agațe, îngrozită, de gît. Dar personajul principal, Naicu ? Căpitanul Naicu este, dintre toate personajele nuvelei, cel mai puțin abisal. Rudimentară, psihologia lui este cuprinsă, întreagă, în act. Renumit organizator de farse, jovialul ofițer are năstrușnica inspirație de a face propriei soții una cum „nici dracu n-a mai pomenit". Aceasta, în ziua cînd e trecut la partea sedentară, urmînd să se înapoieze la cazarmă. În loc să-și anunțe sosirea ca lumea, el telegrafiază nevestei, semnînd cu alt nume, că a murit. Proastă de tot, gluma, nu e determinată de impulsii tenebroase, demonice ; e dictată doar de firea ușuratică, poznașă, a unui militar de carieră, nu tocmai deștept. Exclus nu e ca o asemenea fire să emane dintr-un fond psihic alterat ; pare chiar indiscutabil că doar un virtual nebun putea da curs unei idei atît de sinistre ca aceea pe care o pune în aplicație Naicu ; dar, oricum, nu fondul patologic, nu domeniile inconștientului fac obiectul istorisirii. Impresia cui citește nuvela e aceea că personajele urmează un destin. Ele nu pot acționa altfel decît acționează. Nu eroii domină situațiile, ci acestea îi antrenează pe ei într-un iureș cu prăbușire inexorabilă. Aceasta nu fiindcă ar fi „răi", fiindcă ar fi păcătuit grav, ar fi cedat in-

stinctelor. Pur și simplu, în virtutea unui determinism absurd. Nici un fel de corespondențe, așadar, între desfășurarea nuvelei și înțelegerea creștină (orto- sau eterodoxă) a raporturilor dintre om și soartă. Mai degrabă s-ar putea stabili analogii cu tragedia greacă. Naicu, doamna Naicu, Anton se comportă ca niște posedați. Asemenea lui Oreste, a lui Oedip și Iocastei, ei nu sînt decît unelte în slujba unor puteri mai presus de liberul lor arbitru.

Iată-ne ajunși, în fine, în plin centrul plasmatic al nuvelisticii lui Gib Mihăescu, acolo unde prozatorul nu seamănă decît cu el însuși. S-a zis că autorul *Rusoaicei* e un romancier și un nuvelist al obsesiei, și afirmația se confirmă, însă ce-l singularizează în contextul prozei de analiză nu este faptul ca atare al aplecării asupra naturilor obsesive, ci obstinația de a construi istorisiri în care eroii își devin agenții propriei nimiciri. Acești eroi nu numai că nu se pot sustrage fatalității, dar o activizează ei înșiși, cu un soi de masochism al desperării. O explicație psihanalitică devine, indubitabil, posibilă, o sugerează Nichifor Crainic însuși, altfel critic atroce al teoriilor savantului vienez[1]—o explicație, însă, exclusiv a raporturilor scriitorului cu opera sa, nicidecum a conduitei personajelor. Proiecțiile obsesive ale acestora nu au (a remarcat-o Nicolae Balotă) „caracterul compensator al viselor de dorință"[2]. Ba, dimpotrivă, respectivele proiecții rup echilibrul sufletesc, provoacă dezastrul, în loc să-l virtualizeze. Situații de acest gen aduc tocmai nuvelele în categoria cărora se încadrează și *Vedenia*. În spațiile acestora sînt de căutat eroii în care se întrupează plenar umanitatea creată în exclusivitate de Gib I. Mihăescu, naturi interiorizate, fără a fi complexe, devorați, asemenea eroilor lui Camil Petrescu, de cîte o unică idee, dar neposedînd

[1] *Loc. cit.*, p. 491.

[2] *Labirint*, București, Ed. Eminescu, 1970, p. 105. Precizarea de mai sus răspunde unei aserțiuni a lui Octav Șuluțiu, care, în *Op. cit.*, p. 278, crede a fi descoperit o „viziune psihanalitică" și un „personalism pervers de nuanță freudiană" în proza lui Gib Mihăescu.

luciditatea acelora, trăind drame nu ale cunoașterii, ale inteligenței, ci tocmai ale neputinței de ridicare la idee, de avîntare dincolo de empiria vieții imediate. Firi mai curînd elementare, pasiunile lor nu sînt decît patimi, cărora, căutîndu-le sursa, dăm de instinctele brutei. De unde și violența lor. Noutatea epicii lui Gib I. Mihăescu rezidă în considerarea patimii din interior. Nu e, propriu-zis, analiză psihologică, detaliere infinitezimală a nuanțelor de gîndire sau de sentiment: e, pur și simplu, aducere la lumină a unor reprezentări de o desăvîrșită materialitate, a unor scene derulate pe un ecran invizibil. Gib Mihăescu utilizează în analiză tehnica „creației", operează introspecții cu mijloace comportamentiste. Multe dintre nuvelele sale și două dintre romane (*Rusoaica, Donna Alba*) sînt biografii ale unor obsesii. Complicate, în nuvelele cele mai reprezentative, prin declanșarea de către personaje, pe o cale oarecare, a unor mecanisme redutabile, ce nu mai pot fi apoi nici oprite, nici dominate. Gestul sau gîndul provocator de nenorocire odată declanșat, nimic nu le mai poate revoca, el operează cu puterea scînteii electrice sau a sunetului propagat pe undele văzduhului. Ce e tulburător este faptul că lucrurile ajung să se petreacă în realitate exact așa cum se desfășuraseră anticipat în imaginație. Imaginația constrînge realitatea să o copieze[1]. Dar nici imaginația nu e liberă. Ea nu construiește arbitrar. O logică obiectivă ordonează evenimentele astfel, în conștiința cîte unui personaj, mai întîi, apoi în planul existenței reale, încît doar intervenția unui factor neprevăzut le-ar putea modifica funcțional. Cum însă neprevăzutul tocmai a fost declanșat, un alt neprevăzut, care să vireze într-un sens fericit cursul acțiunii, ar comporta riscul artificialului, al neverosimilului, și s-ar ajunge (cum se și întîmplă în *Femeia de ciocolată*) la un happy-end dulceag și frivol.

[1] A observat-o Nicolae Manolescu, în *Existența imaginară a lui Gib I. Mihăescu*, studiu introductiv la Gib I. Mihăescu, *La „Grandiflora"*, București, E.P.L. („B.p.t."), 1967.

Ce-ar putea, de pildă, întreprinde căpitanul Naicu pentru a preîntîmpina sfîrșitul tragic? El intuiește exact, cu anticipație, starea de spirit a soției după sosirea nenorocitei telegrame. Realizează, nu mai puțin precis, și spaima ei din clipa în care avea să zărească la geam „vedenia" presupusului mort. Spre diferență de personajele altor nuvele, terorizate de închipuirile pe care le făuresc, Naicu, obișnuit să ia lucrurile ușor, nu acordă gravitate scenei — create de fantezia sa — în care soția, paralizată de groază, la vederea „strigoiului", se abandonează, moale, în brațele de gorilă lubrică ale ordonanței. Dar chiar de i-ar acorda, chiar dacă n-ar taxa o asemenea presupunere ca fiind „cu desăvîrșire absurdă", tragedia n-ar putea fi împiedicată. Momentele fatale se înlănțuie unul de altul cu o necesitate ineluctabilă. Sosită seara, telegrama pricinuiește Aureliei Naicu o noapte de coșmar, stările pe care le străbate fiind de natura celor trăite de Leiba Zibal, în nuvela lui Caragiale. Cu deosebiri, firește. Cititoare de „cărți lugubre cu morți și cu draci", chemătoare de spirite, „văduva" fostului căpitan nu se teme că sufletul „defunctului" ar putea-o vizita, ci suferă tocmai de a nu-l putea aduce lîngă ea. Cînd apare însă la geam un chip ce parcă ar aduce cu al soțului, își pierde controlul, prilej pentru prozator de a fixa momentul în maniera expresionistă pe care o practică în general, cînd are de consemnat asemenea situații:

„Căzu pe perini cu ochii măriți de groază, ținîndu-și suflarea. Flacăra lămpii pîlpîia rar și apăsat, avea din cînd în cînd tresăriri grăbite, împroșcări subite de lumină, apoi slăbea iarăși necontenit, făcînd pe nesimțite loc întunericului.

Din gîtlejul ei scăpă de-abia auzit, aproape nearticulat, slab ca și lumina ce se stingea pe îndelete, ceva, un cuvînt, un nume:

— Anton..."

Tot ce urmează e de domeniul halucinantului, totul se petrece ca într-un vis groaznic, teroarea fiind chiar mai cumplită decît în *Troița*, unde subiectivitatea dascălului Pălălaie o dilată pînă la fantastic, dar o și

limitează, ba chiar o neutralizează (pentru cititor), dizolvînd-o în fabulos. În *Vedenia*, ca în literatura expresionistă germană (pe care e puțin probabil că scriitorul nostru a urmărit deliberat să o concureze; „expresionismul" său rezultă obiectiv din natura situațiilor, fără a fi neapărat efectul unui program), nu o întîmplare, ci un dat mai presus de înțelegere, un verdict al fatalității hotărăște deznodămîntul tragic. Dacă întreg angrenajul absurd de situații fără ieșire este pus în mișcare de un simplu gest necugetat (expedierea telegramei), gestul însuși e departe de a fi opera întîmplării. „Vedenia" pe care căpitanul o are cu o noapte înainte de a deveni el însuși vedenie pentru nevastă, înainte, implicit, de a i se fi năzărit să se declare mort, planează apăsător asupra întregului cuprins al nuvelei. Privind stelele, Naicu vede „profilîndu-se pe imensitatea cerului o gigantică vedenie în văluri negre, împinsă de suflarea tuturor vînturilor. Ochii lui Naicu fixează îngroziți vedenia, și ochii vedeniei fixează pe domnul căpitan. Ea se apropie amenințătoare, dar iată, ochii ei ficși au început să clipească; are ceva din Anton, namila de ordonanță cu priviri de guștер, pe care a lăsat-o acasă, lîngă doamna Naicu." E semnul vestitor de nenorocire, prin care se rostește — neînțeles și neluat în seamă de personaj — destinul.

Un „făcut" intervine și în desfășurarea istoriilor din celelalte nuvele prin excelență caracteristice pentru modul epic al autorului; un determinism ilogic și, prin aceasta, neliniștitor. În cea mai puțin sumbră dintre ele, un concentrat ce trebuia să se libereze în aceeași seară, însă, nefiind gata formele, urmează să părăsească abia a doua zi cazarma, parcurge o noapte cumplită. Scrisese nevestei să vină, spre a-l lua acasă, iar ea nu sosise cu trenul de după-amiază. S-ar putea să vină cu cel de noapte. Într-un asemenea caz, neputînd-o aștepta la gară, cum se va descurca? Acestea sînt preliminariile subiectului, în *Poarta de fier*. Ce dă scrierii, artistic vorbind, consistență este extraordinara intuiție a plăsmuirilor obsesive cu care personajul se autotorturează. Botoran are un somn agitat, disconti-

nuu, cu vise întrerupte şi reluate. Alternanţa confuză de scene onirice şi momente de trezie, sentimentul, trăit în vis, al unei duble existenţe sînt admirabil surprinse. Trenul intră în gară, „negru şi somnoros". Postat pe peron, într-un con de umbră, el, Botoran, priveşte cum, „prin compartimentele slab luminate, mîini de plumb se întind la reţelele cu bagaje", cum, „de pe treptele umede, se întind nesigur şi precaut picioare de varii forme şi mărimi". Trupurile călătorilor le vede, prin lumina ceţoasă, „imprecise ca nişte fantome". Pe el, îmbrăcat sumar, cu pardesiul direct peste cămaşă, cu papucii de dormitor în picioare, nu-l poate vedea nimeni, „căci este doar spirit, iar trupul i-a rămas pe pat..." Parcă am viziona un film mut. Secvenţa următoare proiectează pe ecran un singur detaliu al priveliştii, izolat şi mărit. Din „negrul compact", ţîşnesc două vîrfuri de pantofi, „ca două vîrfuri de suliţă", apoi se deslușesc „glesnele subţiri, cu pulpele uşor crescute", după aceea se desenează încet „genunchii înalţi" şi în cele din urmă întregul corp, „destins şi subţire". Mai inventivă decît visul se dovedeşte închipuirea, ce pare, pînă la un punct, a nu fi decît prelungirea lui. Nu realizăm limpede limitele dintre domeniul elaborărilor inconştiente şi acela al construcţiilor lucide, şi această impresie, fluiditatea graniţelor ce despart stări diferite de conştiinţă e ceea ce conferă şi acestei nuvele şi altor proze ale autorului un special farmec. Continuînd deci travaliul subconştientului, mintea edifică noi situaţii, în cuprinsul cărora identitatea eroinei se precizează deplin, aceasta fiind, natural, doamna Botoran. Descompusă de oboseala călătoriei, negăsind cameră la hotel, respectiva porneşte, singură în noapte, în căutarea cazarmei. Calea nu e fără peripeţii (un vardist o întreabă de acte, un tînăr spilcuit o priveşte sticlos, un altul se ţine de ea), dar femeia ştie cum să se comporte şi tot ce spune şi face e spre lauda ei. Pînă după consumarea clipelor în care bate zadarnic în poarta cazărmii. Cum de dincolo nu vine nici un răspuns, doamna Botoran cedează iniţiativei însoţitorului nedorit de a merge să stea la el pînă dimineaţa. Toată această aventură o construieşte, am spus-o, insomnia sau visul lui Botoran. Există însă indicii că, paralel, s-ar petrece şi obiectiv ceva similar. Exact în secunda cînd îşi vede soţia — în imaginaţie — zgîlţîind poarta şi izbind în ea cu pumnii, concentratului i se pare că aude efectiv bătăi în poartă, acoperite însă de sforăitul vecinului de pat. Cîteva clipe mai tîrziu, santinela îi confirmă că fuseseră zgomote în stradă, în dreptul porţii, şi că printre voci distinsese şi una de femeie. Fusese vocea doamnei Botoran? Nu se ştie, dar exclus nu este, deoarece ea sosise într-adevăr cu trenul de două noaptea. Toată frumuseţea nuvelei rezidă în ambiguitate. Orice clarificare, fie în sensul confirmării, fie în acela al infirmării elaborărilor imaginative ale lui Botoran, ar prăbuşi scrierea în anecdotică. Prozatorul a găsit însă un final prin care incertitudinea este salvată. Întrebată, dimineaţa, unde stătuse, doamna Botoran răspunde că rămăsese în sala de aşteptare. Dar „obrazul fraged şi rumen, cu miros de săpun proaspăt şi pudră", nu prea atestă petrecerea unei nopţi în astfel de condiţii. Nici n-o exclude. Iar remarca ei finală („Vai ce poartă enormă... Eu cred că prin asta nici măcar nu se aude") îl face, nu chiar fără temei, pe Botoran să încrunte ochii, întunecat.

Dacă în *Poarta de fier* tensiunea dintre imaginar şi real se rezolvă fără ca una din părţi să obţină un cîştig de cauză net, prin permanentizarea *suspens*-ului, în *Semnele lui Dănuţ* şi *Întîmplarea*, imaginaţia acţionează asupra realităţii coercitiv, obligînd-o să i se conformeze. În cea dintîi, un şef de gară, superstiţios, terorizat de gîndul unei iminente nenorociri, pe care i-o vestesc mai multe „semne" proprii, comite el însuşi o nesăbuinţă menită s-o provoace. Dă anume drumul unui tren în direcţia din care e aşteptat să sosească acceleratul ce o aduce pe fiică-sa în vacanţă. Ideea unei predeterminări străbate, de astă dată, vizibil textul. Personajul nu e autorul şi nici măcar actorul propriilor acte, nu acţionează în libertate, ci automatic, asemenea unui somnambul sau ca sub efectul hipnozei. Atins de frigurile de baltă ce bîntuie regiunea, înclinat (nu doar

sub apăsarea acestora, ci în general) să-şi ia halucinaţiile drept realităţi, Grigore Dănuţ e atît de fascinat de grozăvia spectacolului sîngeros ticluit de creierii săi bolnavi, încît nu-l mai interesează ce se petrece sau nu în planul obiectiv. Cînd, după ce dăduse liber trenului de Călugăreşti, îşi zice sieşi: „omorîtorule", „călăule", se osîndeşte nu pentru catastrofa pe cale a se produce din pricina zăpăcelii lui (aceasta ar mai putea fi, eventual, prevenită), ci pentru cealaltă, petrecută în imaginaţie. Aceea este pentru el reală. Pe aceea a „văzut-o". Iminenţa celeilalte nu o realizează. Cînd impiegatul îl întreabă dacă a anunţat că „a plecat Călugăreştii", răspunde afirmativ, minţind. În conştiinţa lui, tragedia s-a consumat: şi-a omorît fiica. Restul nu mai contează. Asistăm la o substituţie, la strămutarea viitorului în trecut şi în genere la o răsturnare de planuri prin care se acordă himericului statutul vieţii reale, iar realul e tratat ca un ce de minimă importanţă. Nu e însă vorba de un studiu naturalist al patologicului, ci de urmărirea unei ruperi de echilibru sufletesc, a unei surpări interioare tragice. Prin alienare, Grigore Dănuţ, şeful staţiei Bobeni, devine un exponent al umanităţii suferinde. În *Întîmplare,* raportul dintre nenorocire şi anticiparea ei în conştiinţă nu e unul de directă cauzalitate, însă şi aici, ca în *Semnele lui Dănuţ, o* tragedie *trebuie* să se petreacă. Personajul, moşierul Glogovan, e atît de obsedat de primejdia pe care o comportă străbaterea pădurii, noaptea, încît atacul banditilor devine pentru el o realitate înainte de a se produce. Mai precis, nu atît gîndul la atacul în sine îl torturează, cît ideea fixă că Fantoşei, soţia sa, nu i-ar displăcea o aventură cu tîlhari. Toată naraţia nu-i, în esenţă, decît procesul de intenţie pe care soţul gelos îl face soţiei, condamnînd-o anticipat. Oricum s-ar comporta Fantoşa, chiar dacă şi-ar da viaţa, apărîndu-şi onoarea, soţul ar ţine-o pe a lui, i-ar interpreta sacrificiul drept... „o moarte care nu dovedeşte nimic". Nici o femeie n-ar fi putut opune atacantului o mai înverşunată rezistenţă decît aceea cu care doamna Glogovan înfruntă banditul tăbărît asupra-i; Glogovan e constrîns de evidenţă

să o recunoască; însă evidenţa nu se bucură din partea sa de prea multă consideraţie. Asemenea lui Grigore Dănuţ, el acordă mai mult credit propriilor fantasmagorii decît realităţii. Întrîndu-i în cap că Fantoşa „ar dori" să fie atacaţi de bandiţi, „ca să aibă ce povesti", Glogovan ajunge să dorească, de fapt, el acest lucru, spre a i se confirma o judecată stupidă, preexistentă. Profesînd, fără s-o ştie, un soi de realism medieval, el transferă atributele realului asupra virtualului, asupra posibilului (plăsmuiri arbitrare, şi acestea, ale fanteziei sale), şi îşi judecă femeia nu după ceea ce face realmente, ci după ceea ce crede el că ar fi în stare să facă. O acuză nu pentru un păcat real, căci nu l-a săvîrşit, ci pentru păcatul originar. Fantoşa nu e Fantoşa, pentru el, ci Eva. Chiar dacă nu şi le formulează în aceşti termeni, gîndurile sale pot fi traduse astfel. Analiza poate de asemenea identifica o bucurie rea a personajului, o satisfacţie sado-masochistă de a vedea triumfînd răul. Impresia de a fi intuit infidelitatea virtuală a soţiei îi procură un soi de entuziasm. Asemenea altor eroi ai prozei lui Gib I. Mihăescu, naturi dostoievskiene, Glogovan torturează şi se autotorturează cu voluptate. „Întîmplarea" există pentru el înainte de a se produce. O trăieşte în cuget cu atîta intensitate, încît, atunci cînd se desfăşoară efectiv, pare proiecţia celeilalte, din închipuire, prototipice. Dacă drama nu s-ar epuiza la nivel subcortical, dacă s-ar lămuri la lumina conştiinţei, am zice că Glogovan e un posedat al Ideii, un spirit chinuit, prins în „jocul ielelor". Dar el parcurge, ca în genere personajele scriitorului, un proces tocmai de dezagregare a conştiinţei, impresionant prin tragic. Judecător nedrept, personajul este în acelaşi timp un condamnat fără vină. Declanşată de nişte vorbe în doi peri ale soţiei, obsesia lui are, în fond, o mult mai tristă origine. Ea încolţeşte din sămînţa nebuniei latente. Avem sentimentul, citind nuvela, că Glogovan ispăşeşte o culpă atavică, că eclipsa dreptei lui judecăţi e împlinirea unui blestem.

Confruntat cu o problemă de aceeaşi natură, personajul principal din *La „Grandiflora"* o rezolvă cu o

Cd. 5119 coala 47

cu totul altă tehnică, și în această scriere nu este insinuată sugestia predestinării tragice. Manaru verifică ideea fixă a lui Glogovan cu mijloacele soldatului din *Retragerea*. Inițiativa o ia la restaurant, la „Grandiflora", după ce operase o cucerire facilă, transportînd în același timp, mental, situația în propria-i casă, rolul amantei pasagere, o negustorească de mezeluri, revenind soției sale, iar rolul atribuindu-l celui mai apropiat prieten. Spre distincție de omologul din *Întîmplarea*, nu greșește stabilind acest paralelism. Mai puțin apocaliptic decît alți posedați de-ai lui Gib Mihăescu, Manaru nu începe să-și terorizeze soția, ci o trimite, simplu, la țară, iar el, spre a-și dovedi că nu doar femeia lui, ci „toate sînt cîrnățărese", acordînd în consecință Frosicăi generoase circumstanțe atenuante, seduce rînd pe rînd, cu cinism, soțiile amicilor și alte cucoane din localitate. Iată o „dramă a cunoașterii" trecută în plan de comedie. Cursul narației ia însă o turnură neașteptată. Manaru dă peste o femeie care nu se lasă cucerită. Cînd încearcă să și-o supună cu brutalitate, i se răspunde la fel. Biruită, totuși, în cele din urmă, femeia se sinucide a doua zi, răsturnînd toată filozofia superficialului petrecăreț și, implicit, dezechilibrîndu-l. Unii consideră această istorisire drept cea mai izbutită nuvelă a autorului. Judecată greu de primit. Calități remarcabile, scrierea posedă, indiscutabil, realismul situațiilor dă relief și culoare tablourilor de mediu pitoresc și idiotizant, însă drama lui Manaru se consumă fără gravitate, la un mod mai curînd vodevilesc. Dacă „întîmplarea" din nuvela cu același titlu poate fi privită ca un dat al destinului, deci ca tragedie, destinul eroului din *La „Grandiflora"* stă mai mult sub imperiul întîmplării comice.

Piaza ne readuce într-un climat al cauzalității obscure. Ca în *Semnele lui Dănuț*, în *Vedenia*, în *Întîmplarea*, avem și aici un fel de religiozitate *à rebours* față de cea gîndiristă. Destinele omenești nu sînt dirijate de o providență rațională, ci de puteri absurde, ce nu țin în nici un fel seama de virtuțile sau fărădelegile insului. Între fenomene se stabilesc raporturi curioase,

decise, s-ar părea, de un ascuns principiu al analogiei. L-am putea suspecta pe scriitor de frecventarea lui Swedenborg, dacă nu s-ar găsi credințe de acest tip și în folclor. Emanoil Badea știe din copilărie, din poveștile mamei, că înstrăinarea unei pisici aduce nenorociri. De aceea, oricît îl exasperează necuviințele unei feline obraznice, oploșită în casă, se împotrivește ducerii și lepădării ei departe, pe cîmp. Faptul producîndu-se totuși, efectul nedorit nu întîrzie. Așa, cel puțin, se sugerează. Emanoil are un frate bolnav. Teama de a nu-l pierde îl mînă pe superstițiosul fost stăpîn al pisicii să o caute, trei zile în șir, pe cîmp. Găsind-o, nu reușește s-o prindă, cu tot concursul unor țărani. „S-a dus dracului, boierule...", îi spun aceștia. „Asta n-o mai poate prinde nimeni, s-a sălbăticit..." Emanoil Badea se așază, epuizat, pe o piatră. După un timp, aude dinspre oraș „cîntec depărtat de clopot..."

Cum se vede, puțin ortodoxism în nuvelistica lui Gib I. Mihăescu. Aproape deloc. Cam tot atîta cît poporanism în proza lui D. D. Pătrășcanu sau cît sămănătorism în versurile lui D. Anghel.

Dar în romane?

A supune *Brațul Andromedei, Zilele și nopțile unui student întîrziat, Donna Alba* unei analize asemenea celei aplicate nuvelelor, spre a ne convinge că nu există în ele infiltrații ortodoxiste, ar fi curat pedantism. Dacă în cazul narațiilor de mai mici dimensiuni, un asemenea tratament era justificat, pe de o parte, prin aceea că multe dintre ele sînt mai puțin cunoscute, întrucît n-au fost strînse în volum, pe de alta, prin faptul că majoritatea atacă probleme sufletești și ca atare pot fi suspecte de influențe religioase, amintitele romane, familiare publicului cultivat, dacă nu din lectură nemijlocită, măcar din literatura critică, exclud prin definiție orice posibilitate de raportare la vreo doctrină teologică. În cuprinsul lor nu se poate găsi nici o umbră de religiozitate. Adevărat că în primele două avem o umanitate debusolată, jalnică în zvîrcolirile ei provocate de căutarea plăcerii, profund nefericită în

goana după o fericire meschină, de zonă joasă, însă nici o frază, nici un rînd nu autorizează interpretarea acestui dezolant spectacol ca mod şi efect al nesocotirii „sfintelor porunci şi-nvăţăminte". Antipodul vieţii fără sens pe care o duc, în *Braţul Andromedei*, un Vucol Cornoiu, o Zina Cornoiu, o Tina Nedan, un Inelescu, un Nenoveanu nu e localizat în vreo biserică sau familie evlavioasă, ci în încăperea unui profesor care, deloc religios, cercetează aştrii. În *Zilele şi nopţile unui student întîrziat*, superficialităţii şi parazitismului personajului central, imundiciilor din casele prin care acesta trece nu li se opune decît, spre final, efortul de autodepăşire al aceluiaşi personaj, efort dictat nu de o conştiinţă suferindă, ci, pur şi simplu, de ambiţia unei noi cuceriri, prezumată a fi calitativ superioară celor de pînă atunci.

Afinităţi, dacă vrem să le stabilim, aceste romane au cu proza lui Cezar Petrescu. Primul, şi cu epica de la sfîrşitul secolului trecut şi începutul celui în curs (Delavrancea, Vlahuţă, Brătescu-Voineşti ş.a.), populată de inadaptabili şi învinşi. Inadaptabilul este, evident, Andrei Lazăr. Pe acest visător, „cufundat în stele" la propriu, suflet ingenuu, mediul pervers îl coboară, „cu un cîntec de sirenă", din sferele lui, spre a-l zdrobi, tot la propriu. Cel de al doilea e un roman al „capitalei care ucide". Decît că „ucisul" (de astă dată, la figurat doar) nu-i, ca în *Calea Victoriei*, un ins din categoria morală a lui Constantin Lipan, nici vreun alter-ego de al lui Dan, Iorgu Cosmin sau Andrei Lazăr, ci un specimen care încarnează tocmai tipul descurcăreţului, al şmecherului, al secăturii simpatice, al parazitului vesel: Mihnea Băiatu. Scurt, *Braţul Andromedei* şi *Zilele şi nopţile unui student întîrziat* nu au nici o tangenţă de ordin ideologic (deşi fragmente din ele au apărut aici) cu *Gîndirea* lui Nichifor Crainic. Dacă ţinem, totuşi, să le situăm, climatul literar convenabil e cel în care se înscrie *Gîndirea* anilor 1921—1925, adică *Gîndirea* lui Cezar Petrescu.

Donna Alba stă în afara sferelor de radiaţie ale ambelor (dacă se poate spune) *Gîndiri*. Acest roman e

străin nu doar de ortodoxism, ci de orice orientare tradiţionalistă. Din paginile lui se detaşează un alt Andrei Pietraru, cu nume la fel de ... pietros, sugerînd tenacitatea, dîrzenia. Mihail Aspru, erou stendhalian, nu însă un arivist şi nici (spre diferenţă de protagonistul piesei lui Camil Petrescu) un „chinuit al revelaţiilor în conştiinţă", ci un ambiţios doar, „năzuind la cucerirea femeii inaccesibile". Magistral arhitecturat, romanul este, dacă nu „parodia aşteptării", „o satiră a aspiraţiei" (Nicolae Manolescu), o scriere, oricum, perfect cerebrală, străină oricăror trăiri mistice, oricărei religiozităţi, de o absolută laicitate. O scriere concepută în spirit modern, implicit, comunicînd obsesia carnală franc, cu o lipsă de făţărnicie scandaloasă pentru sensibilităţile formate exclusiv în atmosfera prozei tradiţionale.

În *Rusoaica*, Nichifor Crainic descoperea „un vis de puritate" plutind „serafic deasupra mlaştinei", „o zare de cer" înălţată peste „colcăiala de instincte animalice."[1] Remarcă, incontestabil, exactă. *Rusoaica* e romanul aspiraţiei la idealitate. Al unei aspiraţii, însă, fără nici un sens religios. Locotenentul Ragaiac năzuieşte mistuitor la un „au-delà", dar acesta nu are nimic din dorul mistic de altă existenţă, posibilă doar în cuprinsuri nepămînteşti. Fără a fi, asemenea majorităţii personajelor prozei lui Gib Mihăescu, un ins superficial, uşuratec, avînd, din contră, o reală, complexă viaţă interioară, eroul se află tot atît de departe de religie ca oricare dintre ele. Mai departe chiar. Ragaiac nu numai că nu are în nici o situaţie comportamentul unui credincios (nici măcar al unuia în răspăr cu dreapta credinţă, altfel zis simplu superstiţios), dar, cititor al Bibliei, o parcurge ca pe orice altă mitologie, comentîndu-i textele, pentru el însuşi, foarte puţin reverenţios. Cartea *Exodului* îl exasperează prin „mărăcinişul" ei de „legiuiri, împărţiri şi ierarhizări, care parcă e pus anume în acest loc al Vechiului Testament ca să-ţi dea cu adevărat impresia pustiului, a umblatului în deşert

[1] *Loc. cit.*, p. 422.

după miragii sociale și programe himerice și — evident — a căscatului". Trecînd de *Numeri* și *Deuteronom*, lectorul constată că „poporul ales" și-a întemeiat statul teocratic săvîrșind „măceluri, samavolnicii și sacrilegii atît de crude și de respingătoare asupra băștinașilor invadați, încît Sfînta Carte a lăsat cu mult în urmă grozăviile, încununate cel puțin de poezie, ale bătrînului orb din Elada". Dezgustat de „sinistra revărsare de sînge, de măruntaie și de mațe", pe care i-o înfățișează scripturile sacre, locotenentul își găsește „mîntuirea sufletului" doar în istorisirile cu conținut erotic din cuprinsul lor, precum acelea despre Dalila sau Judita, însemnate de el cu creion roșu. Efectul educativ al unei asemenea lecturi — iată-l: „Captivat cu desăvîrșire de această parte a Cărții Sfinte, sentimentele cele mai stranii îmi veniră. Era curios cum istorisiri atît de sacre puteau să mă schimbe atît de curînd dintr-un om liniștit și fără păcate prea mari într-un monstru. [...] începui să privesc cu luare-aminte la prizonierele din grupurile de refugiați..."

Obsedat sexual, Ragaiac își localizează „au-delà"-ul, bineînțeles, în sfera erosului. Absolutul feminin ia, în spiritul său, chipul unei rusoaice dintre acele imortalizate în romanele, ce-i sînt familiare, ale lui Dostoievski, Tolstoi, Turgheniev, Andreev, aducînd ba cu Avdotia Alexandrovna sau cu Sonia din *Crimă și pedeapsă*, ba cu Zina ori Daria din *Posedații*, împrumutînd cînd trăsăturile Natașei din *Război și pace*, cînd ale Anei Filipovna din *Idiotul*, cînd ale cutărei cazace palide din epica lui Turgheniev sau ale „copilelor enigmatice" create de Leonid Andreev. Semnificația obsesiei tînărului ofițer se precizează deplin în secvența cu dialogul dintre acesta și caporalul Marinescu din dimineața în care cei doi se înapoiază, după o noapte de iubire, la post. Tachinat de superior, care îi zice că „necinstise armata" stînd cu o fată între clăi și mulțumindu-se să o mîngîie și să-i cînte, gradatul dă răspunsuri care îl pun pe Ragaiac pe gînduri. Ultima lui replică, îndeosebi, îl tulbură pe interlocutor:

„— Dă-o dracului de viață, dom'locotenent. Dacă nu-i mai pune omu' nițică frumușață, ce dracu să mai alegi dintr-însa?"

Rememorîndu-și propriile amoruri, ofițerul trăiește complexe de inferioritate. În timp ce caporalul ținea cu tot dinadinsul să-și prelungească „începutul de iubire fragedă", cu prețul unor „cumplite zbuciumări", el se complăcuse constant în „albia de porci" a desfrîului, tot trecutul său erotic nefiind astfel decît un „gol imens, smîrc perfid și lacom". Avusese nenumărate aventuri, și, cu toate acestea, fusese veșnic singur. Încearcă să scormonească în amintire, căutînd imagini ce-i fuseseră dragi, însă nu găsește în tot spațiul sufletesc decît „porți zăvorîte". Îndărătul lor: „Nimeni, nimeni, nimeni". Unica nădejde e făptura de vis a rusoaicei: „Dar îmi mai rămînea rusoaica..." Căutarea ei devine o practică soteriologică. Prin Rusoaică, Ragaiac speră să obțină purificarea. Să cunoască adevărata iubire. Rusoaica e pentru el „necunoscutul", „ceea ce n-a mai fost", „noul". „Rusoaica mea trebuie să vină de departe", îi spune unui camarad. Și cum acela declară a nu pricepe cum anume o femeie „de departe" ar putea fi „altfel, cu totul altfel", afară dacă n-ar avea „un singur ochi în mijlocul frunții", Ragaiac insistă: „— Nu e vorba numai de ochi, l'iad, de picior sau de ce te mai gîndești tu..."

De fapt, nu numai acest locotenent frecventat de himere, ci toți militarii priviți în roman mai de aproape tînjesc de dorul „rusoaicei". Iliad, care găzduise în bordeiul său o rusoaică reală, mai bine de o săptămînă, visează la o alta, compatriotă, Marusea, fostă amantă a lui Ragaiac. Caporalul Marinescu își face o „rusoaică" din Anuța, fata cu care își petrece nopțile, în amor platonic, între clăi. Dorul de „rusoaică" rezumă în roman un dat de temelie al condiției omenești. „Rusoaica" devine o metaforă a idealului, niciodată atins, al absolutului iubirii. A aceluiași ideal căruia i se consacră, pînă cînd viața li-l zdrobește, necruțător, un Ștefan Gheorghidiu sau un Pietro Gralla, eroii lui Camil Petrescu. Asemenea acestora, locotenentul Ragaiac aspiră la spiritualitate. La o spiritualitate care nu era

un monopol al grupării gîndiriste, nici al confesiunii ortodoxe sau al bisericii creştine în totalitate, ci o trebuinţă a umanităţii de totdeauna, de pe toate meridianele.

Ce apropie realmente literatura lui Gib I. Mihăescu, nuvelistica în special, de anumite preocupări ce şi-au găsit la *Gîndirea* un teritoriu propice (fără să o subordoneze cîtuşi de puţin directivelor ideologice ale publicaţiei) e o anume undă, de ajuns de subţire, de spiritualism, îndeosebi de misticism popular, corelată cu un fior dostoievskian, subtextual, de înţelegere şi milă pentru natura umană, slabă, expusă căderii, un sentiment al predestinării şi al păcatului. Asemenea stări de conştiinţă traversează însă şi scrieri ieşite din sfere literare aflate la antipodul *Gîndirii* (romanele Hortensiei Papadat-Bengescu sau ale lui M. Blecher, de pildă), şi autorul *Rusoaicei* nu are în fond mai multe afinităţi cu proza de la *Gîndirea* decît cu aceea din *Sburătorul* şi din celelalte periodice moderniste.

MATEIU ION CARAGIALE

Cum a ajuns colaborator al *Gîndirii* Mateiu I. Caragiale o ştim din rememorările lui Cezar Petrescu[1]. Cei doi scriitori s-au cunoscut, într-o anticameră de minister, „îndată după război" (în 1919, am putea noi preciza, ştiind că viitorul romancier, pe atunci doar publicist începător, venise la Bucureşti în decembrie 1918, iar în primăvara lui 1920 avea să plece la Cluj), spre a se întîlni apoi deseori şi a petrece serile împreună în diverse localuri: „cîteva ceasuri la mesele din ungherul cel mai întunecos de la *Mircea* sau *Carul cu bere*; cîteva seri prelungite la *Iordache* din Covaci sau la *Căpitanul*"[2]. La înapoierea lui Cezar Petrescu din capitala Transilvaniei, de unde aducea Bucureştilor, „plocon încă plăpînd", *Gîndirea*, Mateiu Caragiale l-a căutat, ca „să-şi exprime, cu inevitabila-i ceremonie, satisfacţia pentru aspectul grafic al revistei, pentru ţinuta literară, pentru nu mai ştiu ce alte amănunte care răspundeau crezului său estetic"[1]. Redactorul n-a lăsat, firește, să-i scape ocazia de a-i solicita colaborarea. Colaborarea, i s-a răspuns, „prompt şi ferm", avea să vină şi ea, dar „mai tîrziu". Autorul sonetelor heraldice apărute înainte de război în *Viaţa românească* şi *Flacăra* şi al povestirii *Remember* rezerva *Gîndirii* ceva nesperat: un roman. „Mai tîrziul" promis avea să fie anul 1926: romanul *Craii de Curtea Veche*. Publicarea începe în martie (nr. 2), continuă fără hiat în următoarele şase luni (respectiv, numerele 3, 4-5, 6-8), suferă o întrerupere de un an, spre a fi reluată în numărul pe septembrie 1927, unde apare o parte din ultimul capitol, şi încheiată tocmai în octombrie al anului viitor, cînd se tipăreşte episodul final din *Asfinţitul crailor*. Cu excepţia unui capitol, romanul a văzut astfel lumina în absenţa de la *Gîndirea* a lui Cezar Petrescu, aflat în 1926 şi începutul lui 1927 la Paris. Totuşi, el obţinuse *Craii* pentru revistă. Le ascultase istoria, „pe la sfîrşitul iernii, în 1926" (deci prin ianuarie, cel mult februarie), în lectura autorului, împreună cu Adrian Maniu şi Al. O. Teodoreanu, la conacul de la Sionu.

De ce a ţinut Mateiu Caragiale să-i citească lui mai întîi, lui Cezar Petrescu, şi unor prieteni comuni principala sa operă? Din simpatie personală doar? Sau găsea climatul spiritual al *Gîndirii* mai adecvat decît oricare altul lumii cuprinse în romanul său? Unde să publice avea. *Remember* apăruse în *Viaţa românească*, revistă cel puţin tot atît de prestigioasă ca *Gîndirea* şi care, mai mult ca sigur, nu i-ar fi refuzat colaborarea. La apariţia *Crailor* în volum, publicaţia ieşană i-a consacrat o recenzie, nu entuziastă, dar cît se poate de binevoitoare („o realizare de artă, vrednică de elogii"[1]), semnată de Al. Philippide (privilegiu de care *Remember*

[1] Cezar Petrescu, *Mateiu I. Caragiale — File dintr-un caiet de amintiri*, *Gîndirea*, XVII, nr. 3, martie 1938, p. 138-151.
[2] *Loc. cit.*, p. 143.

[1] *Loc. cit.*, p. 147.
[2] *Viaţa românească*, XXI, nr. 4, aprilie 1929, p. 122.

nu beneficiase). Dacă scriitorul a preferat unei publicații cu tradiție și care îl lansase o alta, ivită doar cu cîțiva ani înainte, prietenia cu întemeietorul ei explică, desigur, suficient o asemenea schimbare de gazdă, fără să interzică însă o motivație mai profundă, cu temeiuri în însăși formația sufletească a celui ce cîntase emblemele din alte vremi și curțile vechi. În sprijinul acestei supoziții poate fi invocat întregul fel de a fi și de a gîndi al heraldistului, conservatorismul său, neaderența la prezent, iar apariția tot în *Gîndirea* (în 1930-1933), deci după retragerea definitivă a lui Cezar Petrescu de la conducere, și a următorului roman, *Sub pecetea tainei*, probează, dacă nu ne înșelăm, direct afinitățile autorului nu doar cu un redactor sau altul, ci cu însuși spiritul orientativ al revistei. La *Viața românească*, Mateiu I. Caragiale parvenise să colaboreze grație, pare-se, mai mult (spre a nu spune exclusiv) prestigiului patern, decît recunoașterii talentului său de către liderii publicației. Potrivit relatării lui Mihail Sevastos, lectura unora din viitoarele *Pajere*, făcută de autor, în 1911, iarna, în fața unui „înalt consiliu" (I. L. Caragiale, Vlahuță, Ibrăileanu, Topîrceanu), s-ar fi soldat chiar cu un incident. Topîrceanu ar fi reproșat confratelui debutant „cîteva slăbiciuni artistice", stîrnind furia dramaturgului, care l-ar fi întrebat, răstindu-se la el, în ce calitate își permite să-i „dea lecții de poezie" lui, scriitorului consacrat[1].

Cum au fost primite poeziile lui Caragiale-fiul de către Ibrăileanu rezultă doar indirect din amintirile lui M. Sevastos. Nu cu entuziasm. Era de presupus. Chiar dacă, spre diferență de Topîrceanu, el nu le va fi găsit cusururi artistice, *Pajere*-le nu-l puteau mulțumi pe criticul poporanist, întrucît principiul poetic din care acestea derivă contravenea flagrant vederilor sale. Dacă aristocratismul formei, compoziția severă, stilul sobru, răceala parnasiană nu-l vor fi deranjat ca atare (publica doar, frecvent, sonetele lui Mihai Codreanu), „trufia", orgoliul seniorial, cultul pentru steme, pentru blazoane erau, evident, de natură a jigni convingerile unui adept al democratismului radical. Bucăți ca *Aspra*, *Trîntorul*, *Dregătorul*, care (anticipînd cu o jumătate de veac, în latura strict tehnică, portretura din *1907* al lui Arghezi, însă afișînd o cu totul altă atitudine) încadrează în chenare de aur figurile zugrăvite, apar, față în față cu poporanismul *Vieții românești*, ca o adevărată sfidare[1]. Tot astfel celelalte poezii-portret *(Înțeleptul*, *Boierul*, *Domnița* ș.a.), figurile din cuprinsul lor posedînd sau o superbie demonică sau o „înțelepciune" epicureică.

Nu cumva, celebrînd jupani, domnițe, voievozi, Mateiu I. Caragiale făcea, fără s-o urmărească, sămănătorism? Nu prea. Pe de o parte, pentru că, avînd o structură savantă, fiind de un rafinament aristocratic (obiecțiile aduse de Topîrceanu erau gratuite), poeziile lui se află departe de arta cu infiltrații folclorice, prețuită de militanții acestui curent. Pe de alta, fiindcă portretistica *Pajere*-lor nu propune spre adorație boieri „buni", demofili, ci întocmește, cu excluderea oricărui didacticism, o galerie de icoane, am putea zice, păgîne, înfățișînd spirite infernale, viitori Pașadia. „Mult bătrîn", boierul din sonetul cu același titlu e un diavol deghizat în sfînt:

> Postește, se grijește, bîrfește și strîmb jură,
> Stă cuvios în strană și zice din psaltire.
>
> Cu dreapta se închină, cu stînga smulge, fură,
> Despoaie și ucide în setea-i de hrăpire.

„Smerit", „cu fața stinsă, firavă, ofilită", „Dregătorul" își străpunge, din cadră, contemplatorii cu o „privire drăcească". „Aspra", prefigurare a Duduii argheziene, și ea foarte bătrînă („Ani are peste-o sută"), e atît de arsă de „năpraznica văpaie a urii", încît, deși „fără preget luptă, împilă și jupoaie", deși „taie-n carne vie",

[1] Mihail Sevastos, *Amintiri de la „Viața românească"*, București, Editura de stat pentru literatură și artă, 1956, p. 101.

[1] De altfel, cea de a treia nici n-a apărut în *Viața românească*, ci în *Flacăra* (V, nr. 30, 7.V.1916).

„sufletu-i cernit,/Cu toată răzbunarea, e tot nemulţumit". Iat-o, în final, mestecîndu-şi, „stingheră şi haină", veninul, într-o atmosferă de noapte valpurgică :

Nu plînge, dar veninul o'năbuşe, greu geme,
Afară urlă vîntul şi peste capul ei
Pogoară stoluri negre de groaznice blesteme.

Naturi byroniene, nobilii închipuiţi de Mateiu I. Caragiale profesează cu ostentaţie trufia, ea fiind în ochii lor suprema valoare şi răzbunarea tuturor pătimirilor, modul de autoapărare al înfrînţilor :

Că margini nu cunoaşte păgîna-mi semeţie,
Afară de trufie nimic n-avut-am sfînt,
Mi-am răzbunat printr-însa întreaga seminţie
(Singurătatea)

... Nu te lăsa ca pradă să cazi înduioşării
Zadarnice. Respinge deşarte-i mîngăiere,
Şi oricît de adîncă ar fi a ta durere,
Trufia nu ţi-o pierde, rămîi nepăsător.
(Întoarcerea învinsului)

Sămănătoriste portretele din *Pajere* nu devin nici atunci cînd înfăţişează eroi exemplari, precum Voievodul, care, „mînat de-un aprig chin", se-ntoarce „în valea unde lupta şi moartea îl aşteaptă" *(Noapte roşie)*, sau boierul înţelept, care, nevisînd „măriri deşerte", „mărinimos şi darnic, cu cugetul senin,/ El tot mereu petrece şi bea şi ospătează" *(Înţeleptul)*, întrucît rămîn obiective, parnasiene, fiindu-le străină preocuparea pedagogică. Ceea ce nu înseamnă, desigur, că nu au tangenţe cu sămănătorismul. Au, şi prin aceasta anunţă lirica *Gîndirii*. O anunţă, de altfel, nu doar tematic, ci şi în aspectul formal, prin hieratismul de iconografie bizantină. Demonismul însă, cum şi absenţa resurselor folclorice situează versurile viitorului autor al *Crailor* într-o zonă diferită de aceea în care avea să se realizeze poetica gîndiristă.

Prin debutul în proză, Mateiu I. Caragiale se află la egală distanţă de esteticile ambelor reviste de seamă la care a colaborat. În afară de inspiraţia laică, nimic altceva nu apropie *Remember* de *Viaţa românească*. Toate celelalte aspecte de fond şi formă, de la subiect, la tipul de scriitură, separă această scriere pînă la opoziţie de ideologia publicaţiei în care a apărut. S-ar putea chiar spune că puţine alte producţiuni literare româneşti sînt contaminate în aceeaşi măsură tocmai de acel estetism care, în planul filozofiei artei, a constituit principala ţintă a atacurilor lui G. Ibrăileanu şi Mihai Ralea. Cu *Gîndirea*, şi anume cu *Gîndirea* lui Crainic, mai mult decît cu aceea a lui Cezar Petrescu, *Remember* are comun iarăşi un singur aspect : orientarea spre mister, nu însă spre misterul religios. Poescă întrucîtva, dar mai ales decadento-simbolistă, respirînd aerul *Povestirilor crude* ale lui Villiers de l'Isle-Adam şi al *Diabolicelor* lui Barbey d'Aurevilly, direct evocate, amintind, nu mai puţin, de *Portretul lui Dorian Gray*, romanul înrămează un portret a cărui aşezare în iconostasul gîndirist ar echivala cu o profanare. De-a lungul întregii sale vieţi, directorul *Gîndirii* a înfierat cu cea mai neînduplecată duşmănie practici de soiul acelor cărora, după toate indiciile, e înrobit bizarul tînăr din *Remember* şi faţă de care povestitorul adoptă impasibilitatea estetului[1]. Şi chiar de n-ar fi făcut-o, climatul moral explorat în nuvelă e unul condamnat de biserică, deci vădit incompatibil cu „ortodoxismul". Aceleaşi (mai puţin circumstanţa agravantă a prezentării viciului fără dezaprobare) sînt raporturile între gîndirism şi cel de al doilea roman (rămas neterminat) al lui Mateiu Caragiale ; mai mult de incompatibilitate, decît de convergenţă. „Taina", anunţată chiar din titlu, e şi de data aceasta una de cu totul altă natură decît cele şapte sacramente. Nu este nici mister în înţeles sacru, nici mister existenţial, ci simplă enigmă. Întîmplările nu sînt, în sine, prea extraordinare. O crimă,

[1] Totuşi, Al. Bădăuţă, colaborator apropiat, şi nu doar la *Gîndirea*, al lui Nichifor Crainic, a recenzat elogios scrierea, apreciind meritul prozatorului de „a fi izbutit să dilueze — cu o rară discreţie — conturul unei întîmplări diverse [...] în amănunt poetic", relevînd „desăvîrşita limpezime de stil", „savanta pricepere a unui vechi meşter faur" *(Gîndirea*, IV, nr. 11, 15 martie 1925, p. 339).

dispariţia din trăsură a unui ministru, vizitele nocturne secrete ale unui prinţ străin la o cîntăreaţă. Ce dă istorisirii, mai mult decît în *Remember*, un aspect poesc (necomplicat, ca acolo, de alte influenţe) e menţinerea cu premeditare în necunoscut, coborîrea deliberată a unei perdele de întuneric peste tot ce ar putea lămuri o situaţie ciudată, o conduită inexplicabilă. Găsit pe un loc viran, zăcînd cu faţa în jos pe un maldăr de gunoi, ministrul dispărut nu dezvăluie nimănui cum a ajuns acolo. Cititorul ia cunoştinţă doar de consecinţele întîmplării : căderea guvernului, expatrierea ministrului şi a soţiei sale atotputernice şi altele ; ce s-a petrecut cu personajul în seara curioasei lui dispariţii, acesta e un fapt menit să rămînă, asemenea morţii Masincăi Drîngeanu şi aventurii Lenei Ceptureanu, „pentru totdeauna — pe veci — subt tăcerea tainei". Aceasta nu pentru că autorul ar profesa vreo filozofie agnostică, ci din considerente de pură estetică : „după mine, unei istorii frumuseţea îi stă numai în partea ei de taină ; dacă i-o dezvălui, găsesc că îşi pierde tot farmecul".

Asupra *Crailor de Curtea-Veche*, *Gîndirea* s-a pronunţat în mai multe rînduri, de fiecare dată laudativ, nu prin vocea sa cea mai autorizată însă — aceea a directorului —, ci prin redactori şi colaboratori (Al. Bădăuţă[1], Radu Dragnea[2], Tudor Vianu[3]). Edificator în ceea ce priveşte poziţia revistei faţă de roman este articolul lui Radu Dragnea, semnatarul fiind, la data apariţiei, unul dintre cei mai apropiaţi comilitoni ai lui Nichifor Crainic. Asemuind arta portreturii mateieşti cu aceea a „icoanelor din vechile noastre biserici" şi în general cu „pictura decorativă medievală, care, cu aceleaşi procedee stilistice, mobilizate pentru victoria unicului, ajung la impresia totală de absolut", criticul descoperă „centrul" scrierii în Pirgu şi Raşelica Nachmansohn, personaje întruchipînd „răul în lucrare". Dar „această carte a viţiilor, construită pe tot ce este tarat, ratat, epavă", nu este, în înţelegerea sa, „viţioasă". „Răul intră în acţiune ca otrava în medicamente : trebuitor însăşi creaţiunii, conflictului, simţi că sfîrşeşte prin a afirma contrariul său. A despărţi făptura lui Dumnezeu de înfăptuitorul de păcate, a nu o lua rea decît în partea în care s-a lipsit de la [sic] restul ei de cea mai bună fiinţă şi a-i lăsa putinţa de restaurare a întregului prin nădejdea în răscumpărare, ce o cuprinde visul apocaliptic din *Craii de Curtea-Veche* — iată, pe scurt, înţelesul artistic al acestei cărţi."[1] Interpretare, fără îndoială, forţată. Nimic, în cuprinsul romanului, nu sugerează „nădejdea de răscumpărare", posibilitatea unei restauraţii, a unei restructurări prin recuperarea „restului" pierdut al fiinţei. Aşa cum s-a observat[2], parabola spre care converg destinele celor trei crai reeditează *răsturnat* mitul evanghelic. Apoteoza crailor nu e altceva decît dispariţie. Steaua lor, care a luat chip de om — Pirgu —, îi călăuzeşte nu spre „răsăritul cel de sus", ci spre propriul asfinţit, nu spre naştere, ci spre moarte. Dacă există un transcendent, în viziunea romancierului, acela e „transcendentul gol", acea „leere Transzendenz", care, după Hugo Friedrich, înlocuieşte deseori, în lirica modernă, cerurile creştine. Parcurgînd în parte şi în felul său itinerariul artistic al lui J. K. Huysmans, autorul *Crailor* n-a ajuns, asemenea lui, la *Catedrală*. Iată, spre edificare, pasajul cu „visul apocaliptic" :

„Se făcea că la o curte veche, în paraclisul patimilor rele, cei trei Crai, mari egumeni ai tagmei prea senine, slujeau pentru cea din urmă oară vecernia, vecernie mută, vecernia de apoi. În lungile mante, cu paloşul la coapsă şi cu crucea pe piept şi afară de scarlatul tocurilor, înveşmîntaţi, împanglicaţi şi împănoşaţi numai în aur şi verde, verde şi aur, aşteptam ca surghiunul nostru pe pămînt să ia sfîrşit. O lină cîntare

[1] *Cronica literară (...) „Craii de Curtea-Veche" de Mateiu Caragiale*, în *Gîndirea*, IX, nr. 5, mai 1929.
[2] *Mateiu Ion Caragiale*, *Ibidem*, XI, nr. 2, februarie 1931.
[3] *Mateiu Ion Caragiale*, *Ibidem*, XV, nr. 3, martie 1936.

[1] *Loc. cit.*, p. 66.
[2] Ov. S. Crohmălniceanu, *op. cit.*, p. 569.

de clopoţei ne vestea că harul dumnezeiesc se pogorîse asupră-ne ; răscumpăraţi prin trufie, aveam să ne redobîndim înaltele locuri. Deasupra stranelor, scutarii nevăzuţi coborîseră prapurele înstemate, şi una cîte una se stinseră cele şapte candele de la altar. Şi plecam tustrei pe un pod aruncat spre soare-apune, peste bolţi din ce în ce mai uriaşe în gol. Înaintea noastră, în port bălţat de măscărici, scălămbăindu-se şi schimonosindu-se, ţopăia de-andaratele, fluturînd o năframă neagră, Pirgu. Şi ne topeam în purpura asfinţitului..."

Caracteristica acestei proiecţii onirice este ambiguitatea. O ambiguitate în care sălăşluieşte tragicul. Asistăm la o vecernie ce aduce a ceremonial ezoteric. Deveniţi egumeni, Craii îşi oficiază propriul prohod. Creştin? După toate aparenţele, da. Sînt înveşmîntaţi în odăjdii, poartă cruci pe piept şi dacă la coapsa fiecăruia luceşte un paloş, asta indică apartenenţa lor la un anume ordin de călugări-oşteni. „Răscumpărarea" le vine însă Crailor prin „trufie". Prin unul din cele şapte păcate capitale. Se mai poate vorbi, în acest caz, de o redempţiune creştină? Pogorît peste oficianţi, „harul dumnezeiesc" nu-i înalţă spre ceruri. Îi proiectează „în gol". Ghid fiindu-le Pirgu, apostol al iadului, topirea lor „în purpura asfinţitului" nu poate semnifica dobîndirea vieţii de veci în sens religios. „Înaltele locuri" pe care urmează a şi le redobîndi trebuie să ni le reprezentăm aşezate înîtr-un alt empireu decît cel localizat de scripturi de-a dreapta Fiului. Vi-l puteţi imagina pe Paşadia tronînd altundeva decît în „jilţul Naibei"?

„Asfinţitul Crailor" e rostogolirea în neant. Ceea ce nu exclude apoteoza. Căderea în gol poate însemna mîntuire, nirvana, mistuire în Tao. În înţelegerea lui Mallarmé, nimicul posedă realitate, una fascinantă. Nimicul prefăcut în Cuvînt... Pierind, Craii se zămislesc, în acelaşi timp, din „slova mateiană". Intră, asemenea Emirului macedonskian, în Mecca atemporală. Eliberaţi de existenţa impură, se instalează în moarte, nu în cea obştească însă, ci într-o nefiinţare prin care (tot Mallarmé a intuit-o) eternitatea schimbă insul de excepţie în el însuşi, îl reinstalează în prototip. Din „cea ce par a fi", Craii se transformă, prin moarte, în ceea ce sînt.

Căci ne-a dezvăluit-o Ion Barbu —, „cei trei Crai sînt numai în al doilea rînd oameni, dar în primul : axe universale"[1]. Sau, în formularea nu mai puţin sugestivă a lui Vasile Lovinescu, căruia îi datorăm o foarte originală interpretare simbolică a *Crailor*, „funcţiuni cosmice"[2]. Ipostaze, implicit, cum s-a observat, ale subiectivităţii autorului.[3] Pantazi, Paşadia se află cu autorul în acelaşi raport ca Luceafărul cu Eminescu, „puternicul împărat" din *Psalmi moderni* şi Emirul din *Noaptea de decemvrie* cu Macedonski, vraciul din poezia cu acelaşi titlu cu Arghezi, „cronicarul" din *În jocul întoarcerii* cu Blaga, Chesarion Breb cu Sadoveanu. Nu fără o nuanţă însă. Mateiu Ion Caragiale s-a zugrăvit în eroii săi în dublu aspect : grandios şi penibil. Şi-a obiectivat în ei, deopotrivă, visul de mărire şi sentimentul mizeriei, înaltă conştiinţă de sine şi pătimirile. S-a idealizat şi s-a caricaturizat, în egală măsură. Fiinţe superioare, luceferi („era un luceafăr", zice povestitorul despre Paşadia), Craii ne sînt arătaţi nu strălucind în sfere celeste, ci tăvălindu-se în noroi, duhuri damnate, îngeri căzuţi. Cap frumos, ţinută semeaţă, avînd în expresia feţei „ceva neliniştitor", „o patimă înfrîntă", o „trufie aprigă", vorbind cu „amărăciune", cu „o adîncă silă", Paşadia e o tipică natură demonică. Lucifer. Sobru, demn, elegant, de o distincţie rece, occidentală, acest urmaş de corsari, „meşter de pană", „înzestrat cu una din alcătuirile cele mai desăvîrşite ce poate avea creierul omenesc", ascunde sub o glacialitate de circumstanţă o „fire pătimaşă, întortocheată, tenebroa-

[1] Ion Barbu, *Răsăritul Crailor*, în *Pagini de proză*, ediţie îngrijită, studiu introductiv şi note de Dinu Pillat, Bucureşti, E.P.L., 1968, p. 91.

[2] Vasile Lovinescu, *O interpretare posibilă a „Crailor"*, în *România literară*, III, nr. 13/77/, 27 martie 1970.

[3] Paul Georgescu, *Însemnări despre romanul românesc*, în *Viaţa românească*, XIX, nr. 4, aprilie 1966, p. 128 (repr. în *Polivalenţa necesară*, Bucureşti, 1967, p. 301); Nicolae Manolescu, *Necunoscutul Mateiu Caragiale*, în *Contemporanul*, nr. 16 (1019), 22 aprilie 1966.

Cd. 5110 coala 48

să, care, cu toată stăpînirea, se trăda adesea în scăpărări de cinism". Conținînd pe Pantazi și Pirgu, identificat cu cel dintîi (mai corect spus, cu o latură a lui, cea definitorie), ziua, cînd stă închis, ca Proust, într-o odaie căptușită cu postav, tapisată de jur-împrejur cu cărți, scrîind o monumentală operă ce nu va fi cunoscută de nimeni niciodată, hărăzită fiind cu premeditare flăcărilor, cu celălalt înfundat, nopțile, în cîrciumi, Pașadia este proiecția-sinteză a dualității spirituale mateice. În Pantazi, visătorul melancolic, „pururi atras de ce e îndepărtat și tainic", „pătimaș după Frumos", „adăpat la izvorul tuturor cunoștințelor", povestitor fără pereche, comoară de imagini și amintiri, ca unul ce-și trăise treizeci de ani din viață pe mări și oceane, autorul *Crailor de Curtea-Veche* nu s-a zugrăvit, așa cum o crede, în ipostază de narator, integral. Socotit „un alt eu", heruvimul naufragiat în localurile de noapte bucureștene personifică doar unul din eurile prozatorului, cel diafan, orientat spre fabulos, în care resuscită, îmbogățit și transfigurat, povestitorul din *Abu-Hasan* și *La hanul lui Mînjoală*. Eul celălalt, moștenit de la comediograf, de la creatorul lui Mitică și al lui Cațavencu, și l-a obiectivat, în expresie violent caricată, în Pirgu. În acest bufon și mentor al Crailor, „nume plutonic [...] de scîrbă și groază" (Ion Barbu), „lichea fără seamăn și fără pereche", „suflet de hengher și de cioclu", „giolar, rișcar", „slujnicar", „stricat pînă în măduva oaselor", „iscusit în samsarlîcuri și pezevenghilîcuri", „cherubin al caselor de întîlnire", „întrupare vie a însuși sufletului spurcat și scîrnav al Bucureștilor", prozatorul a urmărit în chip deliberat (n-o spune doar Cezar Petrescu[1], o indică direct chiar anumite aluzii din roman[2])

[1] *Loc. cit.*, p. 145.

[2] „Era dat în Paște, dat dracului. A! să fi voit el, cu darul de a zeflemisi grosolan și ieftin, cu lipsa lui de carte și de ideal înalt și cu amănunțita lui cunoaștere a lumii de mardeiași, de codoși și de șmecheri, de teleleici, de tîrfe și de țațe, a năravurilor și a felului lor de a vorbi, fără multă bătaie de cap, Pirgu ar fi ajuns să fie numărat printre scriitorii de frunte ai neamului, i s-ar fi zis «maestrul», și-ar fi arvunit statui și funeralii naționale. Ce mai «schițe» i-ar fi tras, maica ta Doamne! de la el să fi auzit dandanale de mahala și de alegeri."

să-și stigmatizeze tatăl. Dar Pirgu posedă implicit (cu sau mai curînd fără voia autorului), strîmbate, sluțite, încorporate deprinderilor de măscărici dibaci și pervers, și unele dintre însușirile lui Mateiu însuși, și anume acele (simț al concretului, în rîndul întîi, irezistibilă atracție spre real) care fac din el un Caragiale. Nici în Crai, nici în Pirgu, prozatorul n-a pus doar ceea ce avea în el bun sau rău. Idealizați, Craii cumulează, totuși, nu puțină abjecție, iar morga, rigiditatea, scorțoșenia (a lui Pașadia în special), nemăsuratul orgoliu al originii ilustre nu le conferă, cum a dorit-o desigur scriitorul (ceremonios, protocolar el însuși, în viață, orgolios, stăpînit de mania nobleței), dimensiunea sublimului, ci le dau un aspect tragi-comic. Monument de vulgaritate și ticăloșenie, Pirgu le e superior exact prin ceea ce Mateiu I. Caragiale a reprimat, ca om, în sine însuși, sau a ținut ascuns; prin suplețe, spontaneitate, simț de orientare, vivacitate. Disprețuit, pezevenghiul și pișicherul le e necesar mult nobilelor mumii ca un drog. Neavîndu-l cu ei, Craii sînt ca morți. Totul le pare „șters și fără viață". Moțăie cu paharele înainte. Pirgu e focul, viața, factorul însuflețitor. Creînd acest personaj, scriitorul și-a proiectat în afară atribute și predispoziții care îl deranjau, de care s-ar fi vrut debarasat, pe care le considera, cu dreptate sau fără, înjositoare. Voind să le extirpeze, a parvenit să le sublimeze artistic, magistral. E o soteriologie generalizată în sfera creației, și ea amintește de cea atribuită de un poet de azi Demiurgului, care ar fi creat pe diavol ca să nu devină demon el însuși.

Prin îndoita lor condiție, de oameni și de „axe universale", Craii țin de lumi diferite, cumulează două firi. Una îi leagă — prin Pirgu — de efemer, de existența curentă, alta îi unește cu veșnicia. Adevărată, consubstanțială nu le e, în viziunea povestitorului, decît aceasta din urmă. Cealaltă au îmbrăcat-o provizoriu, ca pe o haină de împrumut. Condiția comună le-a fost dată, ca unor zei hinduși încarnarea, doar spre a fi depășită, infirmată, spre a-i ține captivi, pînă în clipa în care vor fi izbutit s-o înfrîngă, reintegrați în idealitatea

pură, asemenea unor swami în raiul hindus. Seduși însă de ceea ce le oferă „surghiunul pămîntesc", fascinați de vălul Maiei, desfășurat (și în care sînt înfășurați) de demonul Pirgu, ei repetă aventura îngerilor însoțiți cu fiicele oamenilor ; se abandonează tentațiilor lumii corupte, cu frenezie, își mănîncă și beau moartea, cu voluptate. Comun cu al tuturor damnaților literaturii europene de sfîrșit de secol, destinul lor este totodată, singular, resimțindu-se decisiv de pe urma unor condiționări de loc și de timp specifice. De unde o marcată diferență și o zdrobitoare superioritate, în planul realizării literare, a Crailor și a tuturor celorlalte personaje din roman față de unicul personaj al prozei mateice anterioare, enigmatul dandy exanguu din *Remember*. În timp ce Sir Aubray de Vere, „făptură excepțională, străină de omenire", avînd „mai multe legături cu duhurile decît cu cei vii", încarnează geniul romantic în varianta lui decadento-estetizantă așa-zicînd clasică, fiind un tipic „poet blestemat", compus după toate rețetele simbolismului de nuanță „diabolică", „magică" și „prerafaelită", Craii nu mai sînt cópii, ci creații integrale, naturi luciferice de extracție autohtonă, amestec de distincție și turpitudine, noblețe și țigănie, produs eminamente balcanic, grevat de toate tarele peninsulare, purtînd în sine *ab initio* sămînța stricăciunii, pătimind de un rău congenital. Străbătut, asemenea tragediilor grecești, de ideea inevitabilității distrugerii, a damnațiunii fatale, romanul o conține complementar și pe aceea a degradării tragicului. Consumîndu-se „aux portes de l'Orient, où tout est pris à la légère", tragismul existențial al celor trei personaje de nobilă stirpe se exprimă fără nici o grandoare, în aspecte de comedie bufă, de parodie, deci cu atît mai îngrozitor. E (cu, firește, un considerabil surplus de culoare) ca în *Evoluții*, poemul lui Arghezi, unde Hercule face pe petrolistul dactilograf, Apollo pe profesorul de mandolină și Pan pradă (ca un alt Mallarmé) limbi moderne. Sau ca în episodul din *Odiseea*, în care tovarășii lui Ulise sînt preschimbați de Circe în porci. Zugrăvindu-i așa cum *nu* sînt în absolut, așa cum îi înfățișează, inconcludent pentru el, comportamentele, povestitorul se străduiește, în același timp,

izbutind mai mult sau mai puțin, să-i abiliteze în funcțiile supreme ce le-ar reveni în planul spiritualității. Asemenea „trîntorului becisnic" din *Pajere*, ce rămîne „os de domn" și „viță de-mpărat", chiar „urît" fiind, „bondoc, șașiu, peltic", chiar dacă „gura-i strîmbă numai măscări bolborosește", Pașadia și Pantazi rămîn pentru povestitor, pociți și morfoliți cum sînt, trecuți prin toate zmîrcurile, luceferi.

Avînd cu Pirgu, prințul tenebrelor, afinități de plămadă intimă, Craii îl urmează, ca sub puterea unei atracții magnetice, în „hagialîcuri" ciudate, grotești, prin care își prepară ei înșiși nimicirea. Experiențele pe care le parcurg devin un mod de traversare a infernului pămîntesc ; pentru ei — „răscumpărați prin trufie" — un purgator. Paradoxală, în răspăr cu noțiunile și reprezentările consacrate, viziunea romanescă identifică stilul de viață al celor trei păsări de noapte cu o tehnică a salvării. Dezmățul lor, cu anahoretismul. Pașadia, Pantazi, naratorul se macerează prin noctambulism, beții și luxură. Macerație opusă, evident, mortificării ascetice, nu fără a aminti însă de anume ritualuri monstruoase din timpuri arhaice, cînd violența și sexualitatea erau componente inseparabile ale religiozității, și chiar de servicii cultice de aceeași natură practicate de anumite secte gnostice din primele veacuri creștine. De destrăbălările sacre, tantrice în special, și de acelea, similare, ale fibioniților.[1] In visul naratorului, parabolic, Craii chiar devin sacerdoți. Iar viața lor de toate zilele e religioasă pe de-a-ndoasele. Are ceva ritual. O ritualitate drăcească. Drumul pe care îl parcurg este experiența integrală a păcatului. La aceasta se rezumă pretinsul „dostoievskism" atribuit romanului de unii

[1] Cf. Mircea Eliade, *Spirit, Light and Seed*. Reprinted for private circulation from *History of religions*, vol. 11, nr. 1, august 1971, p. 1-30. Pasajul privitor la *maithuna* (*„Kundagolaka" : the play and the fool*), p. 10-12, 21. Relativ la orgiile sacre ale unor secte gnostice (în special barbelognosticii), cf., de asemenea, Jacques Lacarrière, *Les gnostiques*, Paris, Gallimard, col. „Idées", 1973 (cap. *La cendre et les étoiles*).

comentatori. Vecernia oficiată de cei trei în vis devine o liturghie neagră. Nicăieri în literatura română, versul lui Baudelaire : „Chaque jour vers l'Enfer nous descendons d'un pas" nu-şi găseşte o mai cumplită şi ciudată, artistic vorbind, exemplificare. După ce îi poartă prin toate localurile publice de perdiţie, după ce îi familiarizează cu tot ce o Capitală sodomică are mai oribil, mai purulent, furnizînd lui Paşadia cele mai jalnice epave ale „sexului gingaş" : „numai otrăvuri, rable de pripas, trezitură şi răsuflătură", Pirgu îi duce pe Crai „la Arnoteni, la adevăraţii Arnoteni", aceasta echivalînd cu o coborîre în cercul cel mai de jos al infernului. Luceferi căzuţi, Craii de Curtea-Veche îşi vor urma nu numai „sans horreur, à travers des ténèbres qui puent", dar cu pasiune, ispititorul în infecta speluncă, „loc de întîlnire al lumii deocheaţilor şi deşuchiaţilor", „contopire de ospătărie şi de han, de tripou, de bordel şi de balamuc". Vor bea şi vor juca pocher, amestecaţi cu „jucătorii şi chefliii de meserie", cu toţi „dezdrumaţii, poticniţii şi căzuţii", cu „curăţaţii rămaşi în vînt, chinuiţii de pofta traiului fără muncă şi mai presus de putere, gata de orice ca să şi-o satisfacă", cu „cei fără-de-căpătîi şi cei afară din rîndul oamenilor", foşti şi viitori puşcăriaşi, cu „bătrîne mucegăite la masa verde, somnoroase şi arţăgoase", cu „tinere dezmăritate cel puţin o dată şi de timpuriu borşite de avorturi şi de boale, la pîndă după vînat" ; îl vom asculta pe amfitrion, fonful şi mărginitul Maiorică, evocîndu-şi spiţa, nu fără a uita, ramolit fiind, să pomenească tocmai de ascendenţii cei mai de seamă, boieri veliţi şi înalţi dregători ; îşi vor aminti de faima din tinereţe a surorii lui vitrege, Pulcheria Canta, soţie de mare logofăt, candidat la domnia Moldovei, darnică peste măsură cu propriul trup, atît de darnică încît „şi-l spurcase pînă şi cu dulăii" ; uneori, noaptea, vor auzi un lătrat lugubru, prelungit în urlet : lătratul mamei lui Maiorică, „vestita Sultana Negoianu", cîndva „falnică amazoană", înspăimîntînd cu luxuria „principatele încă neunite", acum o „iasmă" ce stă ghemuită în pat sau umblă de-a buşilea şi hămăieşte la lună ; se vor întreţine cu fiicele mai mari

ale gazdelor, sordide şi depravate pînă în măduvă, cu „hărmăsăroaicele" Mima şi Tita, cea dintîi o „muscă", „lătăreaţă, lăbărţată şi lapoşă", cu „ochi verzui mici", împătimită de „legături împotriva firii", cealaltă, „tembelă şi toantă", „măruntă şi şuie", „ochi căprui şi codaţi", „nas coroiat şi lung", „buzele subţiri şi tivite", „cap de croitoreasă din veacul fanariot" ; pentru ca, în cele din urmă, grupul să se spargă, Paşadia şi Pantazi „încăibărîndu-se", din pricina celei de a treia fiice a lui Maiorică şi a Elvirei, aceasta lilială, Ilinca, în „chelfănoala cea mai deznădăjduită", punctată de palme, pumni, picioare, rostogoliri pe jos, răcnete, bufneli, buşeli, zgomote de lucruri răsturnate.

Ceea ce urmează e moarte. Moare Ilinca, singura neîntinată dintre făpturile cărţii. Stors de ultimul strop de vlagă, Paşadia îşi dă duhul, cu mîinile în părul Raşelicăi Nachmansohn, femeia-lipitoare. În biserica de la Curtea-Veche zace pe o rogojină, rece, surîzînd frumos, cu o lumină extatică în ochii rămaşi deschişi, corpul Penei Corcoduşa. Preschimbat într-un „gentlemen ras şi cu barbeţi scurţi, în ţinută elegantă de călătorie, Pantazi porneşte, însoţit pînă la graniţă de povestitor, spre alte pămînturi. Pantazi ? Nu. Pantazi nu mai există. Nici ca nume măcar, căci l-a abondonat, nefiind al său, ci adoptat pentru camuflarea celui real. Faţă în faţă, în vagonul-restaurant, cu acela ce-l adorase, socotindu-l „un alt eu însumi", şi cu care acum nu are ce vorbi, fiecare văzînd în celălalt un străin, distinsul călător nu aminteşte prin nimic de vreunul din Crai. Craii nu mai sînt. Craii s-au rostogolit, învăluiţi de aurul şi purpura asfinţitului, în neant.

Poem, mai mult decît roman, *Craii de Curtea-Veche* e o carte a morţii. Un recviem. Narativă, evocativă, lirică, dramatică, satirică, rememorarea evoluează pe un fond muzical. Dimensionînd spectacolul, tristeţea povestitorului îl adînceşte, transfigurat, în zări interioare. Prohodindu-şi Craii, scriitorul îngroapă, în acorduri de cîntec funebru, o lume sufletească. O trece, mai propriu-spus, de pe un tărîm pe un altul. De pe tărîmul vieţii pe acela al artei. Născuţi din cuvînt, eroii romanului, şi prin ei autorul, dobîndesc existenţă eternă.

Acesta fiindu-i conținutul, ce apropie și ce desparte romanul de gîndirism? Oroare de viciu cartea nu propagă, și nici nu e străbătută de vreo altă tendință morală, perspectiva ei fiind una strict estetică. Dacă ar fi să analizăm atitudinea față de viciu a povestitorului (care este și personaj, deci cu atît mai detașat de romancier), am identifica în ea și groază și entuziasm, și repulsie și atracție. Pentru romancier, materialul nu contează, putregaiul și metalul prețios, masa de joc și altarul, Pena Corcodușa și Ilinca Arnoteanu prezintă același interes. Acest estetism contrazice, desigur, estetica perspectivei sofianice. Dacă — precum nota Radu Dragnea, în amintitul articol — doctrina creștină nu refuză artistului dreptul de a folosi „natura omenească în toată întinderea ei, cu toate imperfecțiunile ei"[1], de a da „o cît mai completă viziune a universului"[2], ea îi pretinde, oricum, o distanțare, și nu una strict estetică, de „domeniul lui Satan". Se poate vorbi de așa ceva în *Craii de Curtea-Veche*? Nu. Nimic nu autorizează afirmația că răul sfîrșește (în sens moral, nu estetic) „prin a afirma contrariul său". Deplin întemeiată apare, în schimb, cealaltă aserțiune citată a criticului, potrivit căreia pictura din cuprinsul romanului se înrudește cu vechea iconografie bisericească. Craii au într-adevăr maiestatea crispată a figurilor de ctitori din tablourile votive și toată fauna cărții pare detașată de pe un perete de biserică pe care e zugrăvită judecata de apoi. Mult mai rafinată, dusă la perfecție, portretura din roman este aceeași, esențial, cu cea din *Pajere*, și tehnica ei bizantină se armonizează cu spiritualitatea *Gîndirii*. O altă trăsătură de unire între cartea Crailor și publicația în care a apărut este orientalismul. Materialul uman în care scriitorul și-a întrupat atît idealul de existență, cît și fobiile aparține integral părții noastre de lume, romanul fiind astfel, cum a remarcat tot Radu Dragnea, „o carte răsăriteană". Un personaj, Pena Corcodușa, în care scriitorul „a concentrat toată puterea sa de a reda fiorul tragic al destinului", îi amintește exegetului de Maria din *Idiotul*, „atît ca identitate de situații [...], cît și ca solicitudine umană". Aceste două particularități, împreună cu oroarea de prezent, cu voluptatea desprinderii de real, a cufundării în vis, cu năzuința la o altă lume, cu ceea ce am putea numi anticaragialismul lui Mateiu (solemnitate, rigiditate, hieratism), grefate pe fondul de „taină" caracteristic întregii creații a scriitorului, apropie *Craii de Curtea-Veche* mai mult decît *Remember* și *Sub pecetea tainei* de direcția gîndiristă, fără ca aceasta să ducă la anexare. Avînd unele aspecte ce pot fi desemnate prin aceiași termeni (bizantinism, orientalism, conservatorism, mister, transcendentalism), cartea lui Mateiu Caragiale și doctrina *Gîndirii* posedă, pe de altă parte, conținuturi diferite pînă la opoziție, astfel încît punctele lor comune rămîn formale, abstracte, pur noționale. Poate, cine știe, dacă mai trăia, scriitorul (care nota în jurnalul său, la 10 ianuarie 1934: „Dans les moments les plus critiques, j'ai gardé la foi en Dieu"), ar fi ajuns să-și orienteze literatura în sens ortodoxist. Ceea ce a creat efectiv nu numai că nu-l integrează în ortodoxism, dar nu-l plasează nici măcar în teritoriul mult mai vast al tradiționalismului.

[1] *Loc. cit.*, p. 66.
[2] *Ibidem*, p. 67.

EMANOIL BUCUȚA

Și Emanoil Bucuța era, la data cînd lua ființă *Gîndirea*, un scriitor cu experiență și, mai ales, un intelectual realizat. Mai în vîrstă cu cinci ani decît Cezar Petrescu, iar decît Mateiu I. Caragiale mai tînăr cu doi, își luase licența în 1911, făcuse în continuare temeinice studii la Berlin, publicase versuri în *Viața românească* (1913) și *Drum drept* (1915—1916), redacta, din 1919, *Arhiva pentru știință și reformă socială* și *Monitorul Asigurărilor sociale*, scria permanent la *Ideea europeană*, deținînd o rubrică, și era autorul unui volum de poezii. La *Gîndirea* colaborează pînă în 1927 intermitent, iar din acest an pînă în 1929 inclusiv (deci exact în perioada cînd revista își definitiva direcția), susținut, fiind prezent în fiecare număr, uneori cu mai multe materiale,

la rubrici diferite. Romanele îi apar (fragmentar, două; altul: *Maica Domnului de la Mare*, integral) aici. În schimb, după 1930 (cînd figurează doar cu trei articole) nu mai semnează, iar din 1932, numele îi este scos de pe lista cu gruparea publicației.

Obiectiv, Emanoil Bucuța are cu gîndirismul afinități în măsura în care acest curent își depășește propria definiție, încadrîndu-se în aceea, mai cuprinzătoare, a tradiționalismului (în sens larg), cu estomparea particularităților limitative. Stăpînit de pasiuni muzeografice, scriitorul e un explorator insațiabil al geografiei autohtone și megieșe, reținut de tot ce e caracteristic unei regiuni, unei localități, colecționar fără pereche de priveliști, datini, credințe. El organizează în fiecare carte a sa un veritabil muzeu: geografic și, mai ales, etnografic, din care nu lipsesc, natural, obiectele religioase. Tabloul cutărui sat din Ardeal, incluzînd hotare cu ovese, poiene cu meri, clăci cu fete, grigoresciene care trase de boi masivi, ce gîfîie, totuși, la cotituri, sub povară, nu poate rămîne, bineînțeles, ca o așezare de creștini, ce se află, fără tradiționala cruce de lemn la margine de drum:

„Cînd ieși din pădure, pe drumul care urcă mai bine de un ceas culmea, un Isus de lemn te întîmpină. Parcă a plecat adineauri dintre țăranii risipiți cu secera în holdele de grîu. Pe brațe are spice coapte, flori de cicoare și maci. Iarba i se înalță în mantie verde împrejur. Globuri de păpădie, în adierea neîntreruptă de răspîntie, se sparg mereu, ca subt pașii lui. Pleci capul, ca să-l lași să treacă fără să-l vezi, și nu te miri. E atîta liniște, miresmele așa de slăvite, cerul aproape, să-l ajungi cu mîna!" *(Legătura roșie)*

Religiozitate? Poate, însă nu una specific creștină, și în orice caz nu „ortodoxism" intolerant. Mai curînd, o general-omenească evlavie, extaz de bucurie a spiritului și a simțurilor în mijlocul frumuseților fără început și sfîrșit, adiate „de miresme slăvite". O religie a pămîntului inundat de cer („perspectivă sofianică"...), mai veche decît cea adusă de Răstignitul pe care țăranii români și-l reprezintă ca pe unul de ai lor, tînăr zeu al pămîntului, înălțat dintre spice.

În spirit, proza lui Emanoil Bucuța e perfect laică. Investigațiile scriitorului, indiferent de obiect, sînt prezidate exclusiv de curiozitățile lui intelectuale, de interesul geografic, etnografic, sociologic, istoric, arheologic. Subiectele narațiunilor sale — mai totdeauna, profane. Chiar și (în pofida titlului) acela din *Maica Domnului de la Mare*, unde protagonista nu e decît o Smaranda Filipescu, ființă, e drept, foarte sobră, misterioasă, ce joacă, în cadrul unui spectacol nocturn, imitație a „misterelor" medievale, cu marea drept catedrală, rolul Fecioarei Maria, dar care profită de rol pentru a facilita fuga unei bulgăroaice — Zorca Radeva — cu iubitul, Sabin Opreanu, după care, curtată ea însăși de un mare afacerist grec, proprietar a jumătate din Balcic, venit s-o răpească, se îndreaptă în taină, nu, cum lasă impresia, spre corabia ce o așteaptă, ci spre marginea digului, de unde se aruncă în valuri. Chiar scriind o hagiografie, ca în povestirea cu iz moldovenesc *Mănăstirea din plaur (Gîndirea*, VII, nr. 4, aprilie 1927), prozatorul compune cu aceeași detașare de subiect, care îi este proprie îndeobște, preocupat de cadrul obiectiv, de decor, de ținuta stilistică. Tulburat de poposirea în casa lui a unui pustnic încins cu funie, un zdrahon de bărbat din Tighina nu mai are, după aceea, liniște, se visează mereu într-o mănăstire dintr-un ostrov, de unde, reîncarnați, apostolii, în frunte cu învățătorul lor, pornesc să propovăduiască a cincea evanghelie. Alarmată, nevasta îi descîntă, cînd doarme, picurîndu-i pe pleoape fiertură vrăjită, dar, în timp ce rostește formula rituală, se emoționează atît de tare, încît îi varsă în ochi tot conținutul ulcelei, orbindu-l. Nenorocitul se călugărește. Trama epică nu e decît pretext pentru compoziție și stil, pentru descripție, pentru fixarea artistică a unei ambianțe. Tot astfel în scrierile de amploare. Romantică în toate cazurile, adesea romanțioasă, aliind tragicul cu senzaționalul, istorisirea e frîntă la tot pasul de digresii, acestea ajung să dea, ele, substanța cărților. Poveștile se uită ușor, personajele se evaporă, în schimb pitorescul sau grandoarea unor peisaje, culoarea specifică a unor așezări umane, exprimată în aspectul

edilitar, în port, în obiceiuri, atmosfera de mediu și epocă, climatul social și etnic, profilurile unor personalități culturale reale, integrate anturajului fictiv, ne urmăresc, desprinse din context, multă vreme după încheierea lecturii. Asta, probabil, a și intenționat autorul. Scriind proză, el își satisfăcea fără îndoială, pe această cale, setea de drumeție. Își retrăia excursiile, vacanțele. Sumara istorie a unei văduve din Ardeal îi oferă, în *Legătura roșie*, prilejul de a reface în cuvinte splendorile naturale ale satului, situat undeva între Brașov și Făgăraș, filmînd, bunăoară, peisajul străbătut de un pădurar și niște copii, în zori, cînd aerul e încă vînăt și un vînt rece agită crengile prunilor din vale. Drumeții urcă, urmînd invers cursul unui pîrîu, prin iarba udă de rouă, prin porumbiști luminate de florile galbene ale dovlecilor, prin pîcla lînoasă, ce umple adînciturile, dîndu-le înfățișarea de lacuri posomorîte, spre o culme de aluniș, de unde, în răsărit de soare, pot îmbrățișa cu privirile un spectacol magnific :

„Inele de argint cădeau peste sat. Întîiul se prindea ca o cunună albă de clopotnița bisericii. Altul fugea, roată de foc, pe apa cotită, se ascundea pe sub punți sau se destrăma în unde, aprinzîndu-le. Pe stîncăria de deasupra lor, lumina mișca pînze lungi, cusute cu pietre scumpe, sau învîlvora cuiburi licăritoare, cu ouăle de aur ale păsării maestre."

Următoarea secvență ne introduce „... într-o minune de poiană, rotundă și boltită ca un țest, numai iarbă moale și rece, fără stropul unei flori", în cuprinsul căreia vom asista la un ospăț preparat sadovenește :

„Tovarășii mei au pierit apoi, unul, cel străin, cu o undiță în susul rîului, și al doilea, cu pușca, la mal, prin dumbravă. Cînd s-au întors, cel dintîi aducea într-o coșniță de papură cîțiva păstrăvi pestriți și scobari albi cu botul ascuțit, iar celălalt, un cocoș de munte la cingătoare. Băiatul văduvei a ațițat un foc pe un dos întors de vale, ca să se risipească fumul prin văgăunile apei, și a lăsat peste flăcări un ceaunel în crăcană. De prin căușe și lăcrițe de lemn, lucrate cu briceagul sau cu vîrf înroșit și adăpostite în scorbura din salcie,

leșeau mălai, brînză, slănină, sare. Mai la o parte, pe un fund de brad, băiatul pădurarului sfîșia și curăța peștii cu o iuțeală și îndemînare de lucrător la o cherhana dunăreană."

Ținuturi ardelene sînt descrise și în primul capitol din *Capra neagră*, unde, reconstituind o întîmplare năprasnică, relatată unor turiști de către călăuza lor, prozatorul ne urcă pe Negoiul, arătîndu-ni-le pe elegantele și sperioasele lui stăpîne — caprele negre — adunate în jurul drobilor de sare, oferiți de un pădurar : „Lingeau aspru, își căutau loc, îl pierdeau, se îngrămădeau una în alta, rîpîiau mărunt încolo, cînd făceau spaimă, pînă la marginea poienii, și se întorceau iară. O pereche ședea nemișcată pe colțul cel mai înalt. Drumeții din vale o vedeau, cînd treceau la Negoiu."

Fuga lui Șefki ne transportă în lumea turcă, înfățișîndu-ne, din primele pagini, Vidinul într-o vineri, zi de tîrg, cînd în bazar și în tot orășelul e forfotă și larmă, cînd se aduce de la Ostrov pește, în căruțe, cînd lume de toate neamurile vine de prin împrejurimi să vîndă și să cumpere, umplînd ulițele și piețele de muget de vite, miros de făinuri și fructe, înflorindu-le cu variate figuri și costume. Samsari în straie negre se agită printre zeghile albe ale oltenilor, pădurence cu brîul încins în bete cu paftale strigă bănățenește de lîngă carele lor cu lemne, stanotîrnence și gospodine de pe la Vîrfu sau Gumărtați, „în zăvelci scurte, crețe și vărgate și în conduri noi, cu conciul înalt, prins ca o cunună pe frunte și gătit cu spelci de sidef și bani de aur", își amestecă glasurile cu ale bulgarilor pietroși de pe la Vidbol și Smîrdan. Un straniu și, mai ales, pitoresc episod ne instruiește asupra nunții musulmane, chiar dacă ceremonia descrisă nu e decît un simulacru de praznic nupțial. Într-o seară, nu se înțelege bine de ce, Umurli, vara și, să zicem astfel, admiratoarea lui Șefki, băiatul fugit la pescarii din Cutova, apare între douăzeci de cadîne, în haine de mireasă, într-un decor adecvat. Pereții odăii în care se dă spectacolul sînt căptușiți cu covoare, marame țesute cu fir, cămăși fine, la mijloc fiind „rochia de logodnică, roșioară, cu alesături de mătase printre

sclipiri de argint și aur". Pe jos și pe laviţe sînt aşternute chilimuri. Aşezate în cerc, pe trei rînduri, care pe laviţe, care pe jos, turceşte, cadînele în şalvari de atlaz şi ilicuri policrome de lînă, sulemenite, fumează, aprinzîndu-şi ţigările din jăraticul ce arde la mijloc într-un „mangalaş" de aramă, pus pe o tavă. În faţa oglinzii — „aşezată ca un idol" : mireasa. O mireasă de Coran :

„Era Umurli şi nu mai era ea. Era o Umurli cu capul de aur. [...] Dintr-una sau două cutioare ale legăturichii lui Vicié ieşise sulimanul pregătit departe în Răsărit, de unde Arabia şi-a trimis cavalerii în mantale albe şi basmale. Obrazul fusese acoperit cu un strat subţire şi frumos mirositor, de la rădăcina părului pînă către gît, între boabele mărgelelor. Pe acest acoperămînt alte mîini meştere desenaseră cu fluturi şi praf poleit flori învoalte şi crăcuţe şerpuite. [...] Părul purta în creştet o tichiuţă de reţea, cu cîte o piatră lăptoasă în fiecare nod, urechile, cercei atîrnători pînă pe umeri, gîtul, trei, patru şiruri de mărgean şi de salbe vechi strălucitoare. Numai degetele pline de inele mişcau ape, ape, în poala unde se odihneau, şi vîrful unui imineu roşu îşi schimba cîteodată locul. Altminteri, idolul se ţinea neclintit. Cingătoarea vînătă încopciată sus, chiar sub sîni, îl strîngea ca un şarpe de farmec şi de îndepărtare."

Paralele episoadelor în care se mişcă, unduitoare, Umurli, acele care ne poartă pe urmele lui Şefki în împărăţia apelor, sau ne duc la Şeu, la hanul lui ba' Anghel, îi prilejuiesc scriitorului nu doar descrieri de natură danubiană şi consemnări de interes sociologic privind mediul pescăresc, ci, totodată, incursiuni istorice, tururi de orizont asupra diferitelor ţinuturi româneşti, cum şi priviri dincolo de hotarele noastre, de asemenea, înregistrări de discuţii teologice. Purtate de un călugăr itinerant, venit din Ardeal, şi un dascăl de strană de prin părţile locului, dialogurile pe tema credinţei nu angajează convingerile autorului în nici un fel. Ele sînt comunicate cu aceeaşi imparţialitate cu care sînt notate relatările unui Vasili Ilici, refugiat rus, ce evocă „dumineca sîngeroasă" şi pe popa Gapon, revoluţia din 1905, şi ale lui Ion Desculţu, ţăranul fugit din satul său, după

ce, bătut de oameni de la curte „pentru nu ştiu ce blestemate de învoieli", îi alungase, plin de sînge, din curte, cu o şipcă smulsă din gard. Momentul istoric al istorisirii e fixat în prag de 1907, şi vorbele lui Ion Desculţu reflectă starea de spirit incendiară a ţărănimii oprimate :

„ — Cînd m-oi întoarce eu, n-are să-mi mai ardă de cîntat. Pe multe căşi de ciocoi are să bată atunci din aripi cocoşul roşu. Cum ne spunea Vasile Ilici că făcură ţăranii la muscali . . ."

Povestiri şi poveşti de tot felul, inclusiv orientale, vrednice de *O mie şi una de nopţi*, întregesc şi dau adîncime picturii de medii cuprinse în acest aşa-zis „roman", în fapt, o variantă literaturizată a excelentei monografii apărută cu patru ani mai de vreme (în 1923), *Românii dintre Vidin şi Timoc*.

Încă şi mai statică, şi mai livrescă, *Maica Domnului de la Mare* e atît de încărcată de referinţe savante, dialoguri erudite, descripţii, încît subţirele fir epic se pierde cu totul. Întreaga istorie petrecîndu-se în cursul unei seri, cu prilejul unei reprezentaţii în aer liber, cartea devine în bună parte un album cu fotografii de costume. Acei ce închipuie familia sfîntă, pe Maica Domnului, pe Iosif şi pruncul poartă, firește, veşmintele sfinte din iconografia bizantină, ea distingîndu-se în special prin maramele subţiri de borangic spumos, soţul nu atît prin îmbrăcăminte, cît prin toiagul cu care mînă măgăruşul, iar Isus îşi schimbă mereu nu doar portul, ci toată înfăţişarea, întrucît, fiindu-i expusă întreaga biografie, rolul său e jucat de copii şi tineri de diferite vîrste. Asistenţa e compusă din vilegiaturişti, care, şi ei, sînt costumaţi altfel decît obişnuit, ca pentru un bal mascat, la care au venit însă fără măşti. Zorca Radeva „era îmbrăcată în bulgarcă, cu pieptar strîns şi pestelcă înflorată". Tatăl ei „avea o îmbrăcăminte grea de Pomac balcanic şi ieşea din noapte ca un haiduc fără milă al trecutului". Un tînăr, artist dramatic, poartă mantia neagră a lui Hamlet şi „o tigvă de înot la cingătoare în locul hîrcei monologului". O femeie „purta o îndoită mănţăluţă de umeri, în purpură şi aur, iar dedesubt, un tricou verde de

mătase, fără alt adaos decît în jurul şoldurilor o legătură de ideră", iar în păr „avea o cunună de struguri, cu ciorchinii lăsaţi pe la ureche". Nu lipsesc tătarcele cu cobiliţe pe umeri, de care atîrnă tingiri de apă, iar turcoaica Suleica, „mică şi iute", circulă tot timpul prin curte „în feregea şi şalvari albaştri", cu un ibric de aramă într-o mînă, iar în cealaltă cu un cuier de păhărele. Costumul uneia dintre femei, Sultana Slătineanu, ocazionează scriitorului insinuarea în descripţie a sugestiei arheologice :

„Era îmbrăcată ca o tracă de la Dunăre, la care astăzi le zicem oltence din Mehedinţi. Marama pînă la călcîie o făcea şi mai înaltă. Ea avea cusături vechi de lînă ca pruna, iar zăvelca neagră, scurtă, numai creţuri, mişca focurile fluturilor de pe margine, peste cămaşa subţire şi peste opinci, cu o măreţie liniştită. Pasul intra ca un vînt între aceste focuri şi între aceste creţuri, dar fără să le strice, pentru că, întoarse la loc de propria greutate, ele îşi reluau numaidecît liniile de statue."

Caracteristic întregii proze a lui Emanoil Bucuţa, barocul etnografic ajunge, în *Maica Domnului de la Mare*, la expresia culminantă.

Situaţia este inversă în *Capra neagră*, roman nu mai puţin documentar, însă mai animat, totuşi, şi din care exoticul lipseşte cu desăvîrşire, aspectul etnografic fiind în genere estompat. Descripţiilor din celelalte romane le corespund aici reconstituiri istorice prin care resuscită serbările de la Blaj, ale „Astrei", din 1911, cu I. L. Caragiale, Aurel Vlaicu, N. Iorga şi St. O. Iosif printre protagonişti, şi, în tablouri largi, medii intelectuale berlineze din anii premergători întîiului război mondial. Mai viu decît personajele fictive, Caragiale ni se înfăţişează ca şi cum n-ar fi creat — şi nici recreat măcar — de romancier, ci s-ar fi instalat în carte el însuşi, cu de la sine putere, asemenea cuiva care, dintr-o sală de teatru, ar urca pe scenă fără ca acest gest al său să fie dinainte aranjat. Pe cît sînt de artificiale, în toată literatura lui Bucuţa, dialogurile, pe atît vorbeşte marele scriitor de autentic, de întocmai ca în amintirile directe despre el ale celor ce l-au cunoscut.

Faptul e cu atît mai interesant, cu cît chiar dacă îl va fi auzit vreodată, cine ştie cu ce prilej, vorbind, autorul *Caprei negre* nu l-a putut întîlni la Berlin, unde el s-a dus pentru studii abia în septembrie 1912, cînd Caragiale nu mai era[1]. La Blaj, dramaturgul se recomandă unor tineri drept „un romîn care-şi mănîncă nişte moşteniri la Berlin, în Schöneberg, şi preţuieşte mult berea nemţească", adăugînd, ca şi cum ar da un amănunt superfluu, că îl cheamă „Ion Caragiale, Ion Luca", şi că e „neam de comediant valah". Lui St. O. Iosif i se adresează : „Iosife, jumătate de Mire, liricule!" La despărţire, salută grupul cu „Servus!" La Berlin, reîntîlnind pe unii dintre cei cunoscuţi pe Cîmpia Libertăţii, le vorbeşte cu aceeaşi distinsă familiaritate. De cum se aşază la masa lor, într-o cafenea-restaurant, îi previne că nu va săruta pe nimeni (cineva tocmai îşi sărutase o rudă, între ochi) decît, poate, pe obraz, întrucît, scriitor român fiind, deci „om fără noroc", n-ar vrea să le poarte ghinion. Şi continuă, cu un umor lugubru :

„— Uite, şi aici, a fost destul să viu şi eu ca să ne facem treisprezece. Dacă pînă într-un an va fi să moară cineva dintre noi, după credinţa poporului, să vedeţi că tot eu am să fac şi isprava asta. Ţineţi minte! Sîntem la sfîrşitul lui octombrie 1911. Să veniţi să mă căutaţi la sfîrşitul lui octombrie 1912."

Lectura celor vreo zece pagini străbătute de spiritul *causeur*-ului de geniu care a fost creatorul *Scrisorii pierdute* procură deliciu. Venind vorba despre teatru, Caragiale zice că arta lui „e o otravă dulce", de care „e mai bine să te fereşti", el o ştie, căci e „pătit". Încercase, pe considerentul că „meşterul otrăvurilor, Mitridat, era din părţile noastre, se scăldase în Marea Neagră şi vorbea greceşte", să-i refacă, pentru teatru, experienţa şi se arsese. Era mort, de fapt, ucis de propriul teatru, care i-a absorbit întreaga viaţă şi i-a pătruns în toată literatura, pînă şi în *Kir Ianulea*, „icoana asta bizantină, pe care am lucrat-o cu pensule greceşti şi italiene şi am dăruit-o pentru iconostasul bise-

[1] Cf. *Tabelul cronologic* din *Scrieri*, I, cu un studiu introductiv de acad. Perpessicius. Text stabilit şi note de Lucia Borş-Bucuţa şi Violeta Mihăilă, Bucureşti, Minerva, 1971, p. XX.

Cd. 5110 coala 49

ricii literaturii române, unde am să am şi eu o piatră de mormînt de ctitor, în tindă, pe locul unde îşi aprind babele lumînărelele de sufletul morţilor". Isprăvind cu teatrul, nu înainte de a destăinui (aviz regizorilor viitorului?) că, fiind „puţin de şcoală veche", ţine să-i fie jucate piesele aşa cum le-a conceput el însuşi („vreau să mă văd pe scenă pe mine"), scriitorul, atras de o discuţie de la celălalt capăt al mesei, în care e pomenită Rusia, ca focar de cultură arhaică, se lansează într-o peroraţie prin care lămureşte pe convivii nemţi că, de vreo douăzeci-treizeci de ani, în România nu mai veneau de peste Prut doar „icoane pravoslavnice bucălate", ci încă ceva, „care are să împiedice foarte curînd pe ţar să calce lumea, atît de la el acasă, cît şi de peste mări şi ţări".

„Acest ceva — prelungeşte neîntrecutul povestitor *suspens*-ul — îl văd şi eu ori de cîte ori mă duc în ţară. Nu-l cred, dar lui nu-i pasă. Vorbim cu el despre teoria mediului în artă, a lui Taine, mîncăm nişte nemaipomenite sărmăluţe, jucăm popici într-o grădină cu boltă de viţă peste şine, într-un loc răcoros şi ferit de oameni. Trecători din toată lumea vin uneori acolo, se aşază cîtva timp la aceleaşi vorbe sau petreceri cu noi şi, într-o bună zi, pier. Sînt doctrinarii şi mucenicii acelui ceva, care e socialismul revoluţionar. Marele lui preot în România e prietenul meu, criticul literar, dialecticianul şi omul deştept Dobrogeanu-Gherea, restauratorul gării Ploieşti."

A continua exemplificarea nu mai are sens. Proza lui Emanoil Bucuţa e „gîndiristă" în măsura în care gîndirismul însuşi este altceva decît gîndirism (id est: etnicism retrograd + ortodoxism).

VICTOR ION POPA

Tot atît de superficială a rămas influenţa ideologică a *Gîndirii* asupra lui Victor Ion Popa, redactor tehnic,[1]

[1] Cf. *Tabelul cronologic* din V. I. Popa, *Ghiceşte-mi în cafea*. Nuvele şi povestiri. Ediţie îngrijită şi tabel cronologic de Corneliu Simionescu. Prefaţă de Nicolae I. Popa, Buc., Minerva, „B.p.t.", 1972, p. XLIV.

desenator şi cronicar plastic al revistei în primul ei an, absent din sumar în cei următori, spre a reveni tocmai în 1933, cînd semnează o dare de seamă despre expoziţia Tonitza—Şirato—Ştefan Dumitrescu—Bunescu. Proză începe să publice aici începînd din 1934, şi anume o nuvelă, două, anual, pînă în 1941 inclusiv[1]. Colaborator dintre cei mai puţin fideli, scriitorul poate fi întîlnit, în aceeaşi perioadă, frecvent, şi în alte publicaţii. Îi apăreau proze în *Vremea* şi *Reporter*, cronici dramatice în *A.B.C.*, articole pe teme aviatice în *Ordinea* şi urbanistice în *Gazeta municipală*. Este prezent de asemenea în *Boabe de grîu*, *Revista Fundaţiilor Regale*, *Căminul cultural*, *Gazeta sătenilor*, *Jurnalul copiilor* ş.a., nemaivorbind de colaborarea la radio.

Indiferent unde au apărut, naraţiunile lui Victor Ion Popa se dovedesc a fi fost concepute, aproape toate, asemenea, de altfel, întregii literaturi a acestui atît de polivalent autor, cu totul în afara orizontului gîndirist. Cele de inspiraţie rurală sînt debitoare fie sămănătorismului, într-o variantă moldovenizată, fie poporanismului, lărgind geografia lumii lui Sadoveanu cel de pînă la primul război mondial, a lui Hogaş, D. D. Pătrăşcanu, I. I. Mironescu, a prozatorilor de la *Viaţa românească* în genere, nu fără a-i imprima implicit o notă personală. Astfel, istorisirile neosămănătoriste sînt fără idilisme, în special fără idilisme de convenţie, avînd comun cu fostul curent doar orientarea spre anumite motive şi atmosfera de patriarhalitate (aceeaşi ca în *Muşcata din fereastră*). Răzeşului Hristache a Lupoaiei, doritor să aibă un băiat, i se naşte o fată, însă cu apucături băieţeşti. În pension, Pandura bate voinicește pe o colegă, fiică de mare boier. Măritată foarte de timpuriu, va naşte tot fete în număr de patrusprezece. Soţul, deşi are din ce să le ţină, nu se arată peste măsură de

[1] Iată titlurile: *Schimnicul din Tuia Neagră* (n-le 6 şi 7, din 1934, 1 şi 7 din 1935), *Puiul de mocan*, fragment din *Maistorașul Aurel, ucenicul lui Dumnezeu*, nr. 5/1935, *Scrisoarea unui mort* (nr. 2/1936), *„La încercarea puterilor"* (nr. 8/1936). *Seria „Tăchiță Cantemir"* (nr. 3/1937), *Dispariţia lui Max Edelstein* (nr. 1 şi 2/1938), *Cuviosul Patapie Desăgăreţul* (nr. 7/1938), *Dintr-un galben, doi* (nr. 2/1941), *Bătaia* (nr. 6/1941).

fericit de a stăpîni o familie compusă exclusiv din femei, însă răzeşoaica îi procură măcar mulţumirea de a le vedea rostuite pe toate, măritîndu-le cu bărbaţi de ispravă *(Meteahna coanei Dora)*. Un moşier din părţile Bîrladului, Ghiţă Avram, pe care nişte ţigani vor să-l păcălească, legîndu-se să-i scoată, printr-un meşteşug secret de-al lor, doi galbeni din unul, cu păstrarea, bineînţeles, a unui procent, le face el figura. Întîi le dă zece lei, de probă, apoi, văzînd că treaba merge, tot mai mulţi, pînă la 2 500. Obţinînd dublul, îi izgoneşte. Intuise şiretlicul, probabil, de la început. Ţiganii îi dădeau, ca şi cum ar fi fost extraşi de ei din monedele primite de la boier, galbeni furaţi, cu gîndul ca, în clipa cînd vor fi pus mîna pe o sumă considerabilă să dea bir cu fugiţii *(Dintr-un galben, doi)*. În *Paşa cu trei tuiuri* se tratează tema ruinării moşierimii autohtone prin venetici. Grecoteiul Tache Atanasiu, pripăşit pe lîngă conu Sachelarie, îi cîştigă aproape toată averea la cărţi. Dar îşi găseşte naşa cu o servitoare, fiica naturală a boierului. Aceasta, făcîndu-şi-l soţ, ia în mîinile sale frînele moşiei şi le ţine cu străşnicie, nu fără a implanta parvenitului, neîncetat, coarne peste coarne. Mai ortodox-sămănătoristă e, cu toată detaşarea umoristică de subiect şi personaj, povestirea *Crăciun specific naţional*, în care nenea Vasilică Duiculescu se răzbună pe un neamţ ce n-a vrut să primească, în seara Crăciunului, colindători, chemînd la el pe copiii respectivului, încărcîndu-i de daruri tradiţionale şi învăţîndu-i colinzi. O altă poveste de Crăciun, *Spre stea au călătorit*, vag dickensiană, se încheie trist. Un copil de şcoală, pornit de la Tecuci spre satul natal, ca să-şi colinde părinţii, îngheaţă pe drum. Năprasnic se sfîrşeşte, tot printr-o întîmplare, şi un alt personaj sămănătorist, moş Petrache Marin, „căruţaşul cel duhliu", care nu poate suferi trenul. Constrîns să urce, totuşi, o dată în căruţa diavolească, moare într-un cumplit accident *(Duşmanul trenului)*. Optica poporanistă o identificăm în istorisiri precum *Balaurul din iezătură*, *Pedeapsa*, unde „luminători ai satului", un învăţător, în prima, un gospodar fruntaş, în cealaltă, sînt arătaţi în plin exerciţiu, sau

Platon hagiul, ce abordează drama pămîntului. Un bătrîn cu mare prestigiu în sat, blajin, chibzuit, declară a fi fost el instigatorul unor acte de violenţă din partea ţăranilor (în realitate nu fusese), demonstrînd prefectului, venit la faţa locului, prin evocări de întîmplări trăite, că „păcătoşii" de răzvrătiţi nu puteau proceda altminteri. Pămîntul, susţine moşneagul, se cuvine celor ce sînt în stare să lupte pentru el cu securea, căci aceia nu „măsoară cu palma", ci „cu viaţa şi cu moartea, cum măsoară Dumnezeu". În orbita poporanismului se înscriu şi producţiuni ca *Ghetele lui Năstasă* şi *Scrisoare de Crăciun*, prin simpatia pentru umiliţi şi năpăstuiţi pe care o comunică. Subiectele lor amintesc de Brătescu-Voineşti ; al celei dintîi, şi de Gogol *(Mantaua)* şi Cehov. Unui umil funcţionar, pe care intenţionează să-l concedieze, din raţiuni bugetare, prefectul îi face mizerie pe motiv că umblă cu ghete scîlciate, dezonorîndu-şi serviciul. Cu sacrificii şi peripeţii, nefericitul îşi cumpără ghete noi. Apoi se aşază în pat şi moare. Pălmuit de un profesor, un elev moare de inimă rea, în noaptea de Crăciun. Acelaşi umanitarism, gen *În lumea dreptăţii* şi *Niculăiţă Minciună*, în nuvela *Ghiceşte-mi în cafea*, unde o funcţionară e bănuită de colegi, pe nedrept, că ar fi amanta şefului.

Alte proze aduc personaje şi întîmplări stranii (la un mod pe alocuri cam facil), unele operînd implicit sondaje în social. O anume promoţie îşi sărbătoreşte împlinirea unui număr de ani de la absolvirea liceului. Foştii elevi sînt acum oameni mai mult sau mai puţin ajunşi, unul chiar ministru, anume codaşul clasei, cel căruia colegii îi strigau, de cîte ori deschidea gura : „Să tacă idiotul !" În schimb, şeful de promoţie n-a ajuns decît mic funcţionar, la discreţia fostului „idiot" *(Seria „Tăchiţă Cantemir")*. Umilit, la un joc de încercare a puterilor, de un prieten ce avea să-i necinstească după aceea casa, cineva se face, drept răzbunare, antreprenor de bîlci, punînd în funcţie obiecte care, în chip paradoxal, pot fi mutate dintr-un loc în altul de cei pirpirii, iar nu de către „atleţi", care, demoralizaţi, se îmbolnăvesc de supărare şi mor, unul cîte unul („*La*

încercarea puterilor" sau alegerea omului de neam). Niște militari dau, în timpul războiului, undeva în munții Vrancei, peste un pustnic, ce locuiește într-o peșteră. Gîndul cititorului zboară numaidecît la Guynemer cel inventat de Cezar Petrescu. Însă povestirea ia un curs diferit. Prozatorul nu pierde ocazia de a descrie superb peisajul montan, amestecînd realul cu fabulosul, pentru ca după aceea să dea cuvîntul schivnicului, un moșneag, care expune considerații docte și singulare despre Richelieu și Ludovic al XIII-lea, susținînd că, în fapt, regele a fost adevăratul stăpîn, cardinalul servindu-i doar drept cuirasă *(Schivnicul din Tuia Neagră).* O foarte spirituală nuvelă polițistă, *Dispariția lui Max Edelstein,* înfățișează un om de afaceri evreu, coborît din tren, într-o gară rurală, ca să bea apă, și rămas acolo, întrucît trenul pleacă înainte ca el să fi putut urca din nou. Găzduit de preot, căruia i se prezintă drept Ion Vasilescu, stă a doua zi de vorbă cu sătenii, cărora le promite marea cu sarea, prilej pentru scriitor de a schița un tablou al satului dezbinat de rivalitățile dintre partizanii diverselor partide politice. Pînă la urmă, pretinsul Ion Vasilescu e arestat, ca presupus asasin al lui Max Edelstein. Efectul cîtorva bucăți îl dă un umor sec, mecanic sau macabru, asemănător celui practicat, în aceeași perioadă de Mircea Damian. Despărțirea de nevastă a unui Petrică Rusea din Tîrgu-Ocna provoacă senzație în urbe, întrucît căsnicia lui trecea drept ideală. Și chiar fusese pînă în ziua cînd fericitul soț și-a distrus fericirea singur, cumpărînd consoartei ... ochelari. Mioapă, ea îl divinizase, neobservînd cît era de urît. Ajungînd să vadă mai bine, cu ajutorul lentilelor, încearcă o asemenea dezamăgire, încît, spre a se consola, își ia ibovnic : tot urît, însă fiindu-i rușine să poarte ochelari în public, îl vede frumos *(Scrisoare).* Exasperat, după o tentativă ratată de sinucidere, de efuziunile de dragoste din partea amicelor și amicilor, fiecare crezînd că din pricina sa voise să-și dea moartea, un mizantrop lasă cuiva o scrisoare prin care îl înștiințează că e pe cale de a se omorî cu adevărat, în speranță că, de astă dată, cunoscuții au să-l înjure *(Scri-*

soarea unui mort). Bucuros că a obținut bani buni din vînzarea bucăților dintr-o frînghie de spînzurat, ce poartă, cică, noroc, un bătrîn, care practică frecvent acest soi de negoț, face naratorului cadou o ... cravată *(Cravata).* Mai frecvent este însă utilizat umorul tradițional, nu atît de spumos ca al lui D. D. Pătrășcanu, apropiat prin elementul bizar de acela al lui Cezar Petrescu. Prozatorul îl obține prin punerea masivă la contribuție a anecdoticii patriarhale, sfătoase, uneori de ajuns de răsuflată și cam cu iz de mucegai. Doi tineri, spre a se însura, consultă spiritele *(Fiica spiritismului).* Un june profesor pleacă, spre dezolarea colegelor, să-și caute nevastă tocmai în Macedonia. Curînd vine vestea că în acele părți a izbucnit un violent cutremur. Profesorul se înapoiază însă teafăr, și cunoscuții, mai cu seamă femeile, dau numaidecît buzna în locuința lui, toți și în special toate voind să afle dacă s-a însurat. El însă îi întreține, amuzat, cu povești de groază (inventate) despre cutremur. Abia la urmă le spune pe un ton incolor, ca și cum le-ar relata un amănunt de minimă importanță, că nu-și adusese o fîrșerotă. Plăcută destindere la femei. Dar, adaugă după o mică pauză, se însurase cu o grecoaică, pe care își cere permisiunea de a le-o prezenta *(Spaima cea cumplită).*

Singura mai în spiritul „ortodoxist" al revistei, dintre prozele lui V. I. Popa apărute în *Gîndirea,* e *Cuviosul Patapie Desăgărețul,* o hagiografie. O mătăhală de călugăr umblă din sat în sat, cu o desagă în spinare, adunînd tot ce poate obține, în vederea construirii unei biserici. Și o construiește, acolo unde vrea el, fără a-i păsa de opoziția autorităților. Miros de tămîie se degajă și dintr-o altă povestire, ce n-a văzut lumina în paginile *Gîndirii,* din finalul ei, mai exact. Poliția arestează, pentru scandal, un tînăr cu chef. Acela protestează, spunînd că nu săvîrșise nimic rău și că „își cîștigă pîinea onest". Eliberat, insul mai umblă ce umblă pe străzi, miluiește o cerșetoare, apoi intră într-o biserică și își golește buzunările în cutia milelor *(Îmi cîștig pîinea).* Direct antigîndiristă în concepție este povestirea *Froim, jupînul satului,* din care, ca din comedia

Tache, Ianke și Cadîr, se detașează o siluetă de mic negustor evreu, simpatică.

În nici un fel nu se resimt de pe urma colaborării lui Victor Ion Popa la *Gîndirea* romanele sale. Colindul ce traversează ca un refren *Velerim și Veler Doamne* îndeplinește o funcție strict artistică. El traduce nostalgii inefabile ale eroului, aspirația lui confuză la o existență limpede, azurată. E drept că Manlache Pleșa se spovedește, se adresează într-un moment critic unui preot, însă asemenea situații sînt frecvente în toată literatura lumii. Romanul nu-i măcar sămănătorist, și surprinde generalizarea lui E. Lovinescu, pentru care întreaga epică a lui V. I. Popa, inclusiv romanul în cauză, ar conține doar calitățile clasice ale prozei moldovene („lirism discret, dar continuu, cunoaștere adîncă a sufletului țărănesc [...], sfătoșenie molcomă, melifluă" etc.), lipsindu-i „nervul", „vioiciunea", fiind primejduită de „crîncenă inflație", de „amănunte nesemnificative" și de o „incantație verbală fără odihnă", de „neputința restrîngerii la esențial"[1]. Asemenea defecte, evidente în multe nuvele, nu sînt proprii romanului *Velerim și Veler Doamne*. Acesta e tocmai un roman tipic obiectiv, triumf al epicului pur. Nici o descripție superfluă, nici un dialog lungit și, în genere, nici un soi de excrescențe. Simplă, lineară, de povestire, acțiunea înaintează fără împiedicări, dar neprecipitat, de ajuns de alert spre a nu plictisi, însă cu suficiente ocoluri, spre a prelungi așteptarea, incitînd astfel continuu curiozitatea. Într-un cuvînt: un roman pseudopolițist de calitate, construit cu un desăvîrșit meșteșug al compoziției, cu o știință a dozării efectelor remarcabilă. Adevărat că romanul e lungit inutil, continuat arbitrar și după ce, în virtutea logicii interioare, se termină, adică după curmarea *suspens*-ului. Din clipa în care Manlache Pleșa a dovedit pe adevăratul făptuitor al crimei, destinul său epic este încheiat. Biografia lui, chiar punctată de acte spectaculoase, menite

[1] E. Lovinescu, *Istoria literaturii române contemporane*, 1900-1937, București, Socec, 1937, p. 218.

să satisfacă gustul pentru senzațional al cititorului neevoluat, devine o biografie oarecare. Pînă atunci însă, peripețiile uriașului nu ne lasă indiferenți. Amestec de Jean Valjean și Vitoria Lipan, eroul romanului *Velerim și Veler Doamne* e o figură de neuitat. Una care nu poate fi așezată, pe nici un considerent, în galeria portretisticii gîndiriste.

N. M. CONDIESCU

Nici o înrîurire gîndiristă n-a suferit, deși colaborator credincios al revistei, de la apariție aproape (mai precis, din aprilie 1923) pînă la încetarea din viață (1939), N. M. Condiescu. Principala lui scriere, *Însemnările lui Safirim*, tipărită, în cea mai mare parte în *Gîndirea*, înainte de a fi fost trasă în volum (1936), cuprinde chiar un paragraf al cărui conținut sfidează nu doar ortodoxismul, ci însăși dogma creștină fundamentală.

„N-am putut niciodată să-l spiritualizez — scrie, în jurnalul său, pustnicul Safirim, vorbind de Isus. N-am putut să desfac sufletul de carne. Pentru mine, interesant a fost întotdeauna *Omul, Iluminatul*. Sub ipostaza dumnezeirii a dat puțin. N-am putut niciodată crede în minunea Învierii — temelia Dogmei."

Culme a ironiei, partea evocativă a acestui paragraf ce încheie primul și singurul volum apărut al *Însemnărilor* s-a publicat chiar în *Gîndirea*[1], înaintea celorlalte fragmente, fiind cea dintîi proză de ficțiune încredințată de autor revistei, bucățile semnate anterior aparținînd memorialisticii de călătorie[2]. Intitulat *Fiul Omului*, episodul în chestiune reface un moment evanghelic, zbuciumul din grădina Ghetsimani, înfățișînd un Isus istovit, cu gîtlejul uscat, cu ochii arși, pătruns de „frig lăuntric", paralizat de groază, frămîntat de îndoieli, indignat de indolența apostolilor, pe care îi trezește cu lovituri de picior, înfiorat de amintirea

[1] Anul III, nr. 13, 20 martie 1924.
[2] Vor intra în *Peste mări și țări*, vol. II, 1929.

trupului Magdalenei. Umanizat astfel, Mîntuitorul nu păstrează nimic din maiestatea divină cu care l-a înzestrat credința. Dacă frica încercată la reprezentarea anticipată a chinurilor e un fapt menționat în evanghelii („Întristat de moarte e sufletul meu"), un pasaj precum următorul constituie pentru sensibilitatea creștină o insuportabilă ofensă :

„Un gol nemăsurat se înfăptui într-însul. Catapeteasma gîndurilor se nărui. Se simți părăsit. Îndoiala îi pălmui sufletul. Toate bucuriile trăite îl chinuiră. Parfumul Magdalenei, ochii ei extatici, mîngîierile părului ei, căldura trupului ei sculptural, le simți cum se topesc în durerea supremă a făpturii lui".

Iar a-l pune pe Isus să se întrebe : „De ce te-ai amăgit și de ce i-ai înșelat?", a-i atribui gînduri ca acesta : „Doamne, de-am zis că sînt fiul Tău, eu m-am închipuit ca toți oamenii și cu ei toți laolaltă ai Tăi ne-am numit...", înseamnă a face din el un impostor și un apostat. Apărut în *Gîndirea* într-o perioadă cînd revista nu era încă ortodoxistă, e puțin probabil că după preluarea frînelor de către Nichifor Crainic *Fiul Omului* ar fi găsit ospitalitate acolo.

Realizată în afara ortodoxismului nu înseamnă că epica lui N. M. Condiescu nu se menține în cele mai ortodoxe tipare tradiționale. Deloc afectată de modernism, ea continuă proza de observație socială și atitudine critică din secolul trecut și de la începutul veacului nostru. Ampla nuvelă *Conu Enache*, apărută integral în *Gîndirea*[1], întocmește, cu o tehnică ce amintește de V. Demetrius, Al. Cazaban, I. A. Bassarabescu, întrucîtva și de D. D. Pătrășcanu, un portret de înalt demnitar, ministru și academician, tip al parvenitului urcat pînă aproape de vîrful piramidei sociale, de ajuns de individualizat spre a nu rămîne inexpresiv, nu însă atît de interesant încît să lase o amintire durabilă. Urmaș de venetici îmbogățiți, Conu Enache sporește neîncetat avuția moștenită, nu întinzînd, ca bunicul și tatăl său, suprafețele de pămînt, dar adunînd acțiuni, vîrîndu-se

[1] Anul VI, nr. 9-11, octombrie-decembrie 1926 ; anul VII, nr. 1, ianuarie 1927, nr. 2, februarie 1927.

cu discreție în felurite combinații de afaceri, astfel încît, din bogat ce e, devine pe zi ce trece și mai bogat. Faima îi crește de asemenea fără contenire, inclusiv cea științifică, întrucît în timp ce academicianul se desfată cu lecturi deocheate, tineri fără mijloace prepară colecții de documente și alte lucrări, ce vor vedea lumina sub semnătura lui. La reuniuni solemne, decorații obținute din nenumărate capitale îi ornamentează pieptul. Toate acestea, puternicul (dar muritorul) Conu Enache le va abandona, într-o zi, pradă lăcomiei slujitorilor și rubedeniilor, căci familie nu are, iar testamentul cu care amăgește în permanență devotamentul celor de care are nevoie nu-l redactează. Scrisă cu simțul compoziției, avînd momente notabile, nuvela nu produce vreo impresie mai specială, rămînînd o variație, executată cu virtuozitate, pe o temă îndelung și de către mulți exploatată.

Însumînd rememorări ale unui sihastru (tot atît de puțin călugăr precum ceilalți doi însinguraţi pe care i-am întîlnit în proza *Gîndirii :* Guynemer al lui Cezar Petrescu și Pustnicul de la Tuia Neagră al lui V. I. Popa), *Însemnările lui Safirim* devin, fără să-și acorde această denominație, un roman al orașului de provincie. Nu e greu de identificat Craiova. O Craiovă de sfîrșit de veac, cu cluburi, cafenele și bragagerii, cu o librărie numită *Amicul veritabil,* ce vinde pe tocmeală, cu un ziar care sprijină întotdeauna guvernul, oricare ar fi el, și combate opoziția, scos de un comisar clasa I, cu figuri pitorești și nefericite, ca poetul Sdreanță, făcător de versuri „à la minut", Pontifex, „împăratul tuturor lumilor prezente, trecute și viitoare", „Ghiță nărodul", un epileptic, cu snobisme de epocă, precum mersul cu orice preț, vara, la băi, la Mehadia, înghițirea „hapurilor lui Morison" și, în lumea feminină bună, amorul extraconjugal. Într-un personaj, „poetul", altul decît cel amintit, e portretizat Traian Demetrescu. Poezia ce debutează cu :

În ochii tăi adînci și mari
Tu porți melancolii de seară...

este a lui, cu versurile ușor denaturate.

Paginile cele mai dense, mai artistice, sînt în capitolele ce evocă ambianța de familie și școlară. Naratorul se trage, după mamă, dintr-un Conu Mihalache, pretins aromân din Pind, vorbind însă cu accent grecesc și avînd o biografie încurcată, asemănătoare în parte cu aceea a lui Conu Enache. Copiii îi spun Tata Măi. Pe bunica din partea mamei, Safirim și-o amintește suavă, pudică și atît de distinsă, încît nu putea pronunța cuvinte ca „iapă" sau „scroafă", ci zicea: „femeia calului", „nevasta porcului". Cea mai grea vorbă cu care ocăra copiii era: „bătuți de oale", și chiar pe aceasta o atenua de fiecare dată cu un „Doamne, iartă-mă". În schimb, mama ei, coana Profira, fusese o poamă. Sorbise viața cu o sete sălbatică. Găsind-o, în timpul războiului din 1897, în pat cu un ofițer, soțul ei, jupîn Florea Dupin, fusese lovit de dambla, rămînînd pe toată viața paralitic. Cu o pană tot atît de acidă sînt desenați unchii, fiii boierului Tache Mărcuș, fratele bunicului după tată. Nenea Tache, taciturn, sumbru, stă tot timpul pe pat, citind romane și pufăind din pipă. Nea Grigore, studios, rezolvă toată săptămîna ecuații, iar sîmbăta se înhaită cu derbedeii prin cîrciumi, le dă toți banii ce-i are asupra lui și se înapoiază acasă cu hainele ferfeniță și învinețit de bătăi. Nea Cristea, totdeauna ferchеș, e stîlpul clubului și al cafenelelor. Școala a însemnat pentru povestitor „de aici pînă aici", bătăi, evadări, popasuri în bragageria lui Mihai Sîrbul, *Măria-Sa Banul* și *Cei trei mușchetari*, *Contele de Monte Cristo* și *Alteța-Sa Amorul*, *Dramele Parisului* și *Haiducii* lui N. D. Popescu. Profesorul de geografie cerea elevilor să-l ducă imaginar cu trăsura de la Craiova la Ploiești, menționînd toate satele parcurse, și dacă unul greșea ori sărea vreun nume, încasa bătaie. În schimb, dăscălașul nu băga de seamă că, desenînd pe tablă harta județului, copiii introduceau localități fictive. Alt profesor notează elevii nu în funcție de ceea ce știu efectiv, ci după cum le merge limba, astfel încît ei se întrec în a torăi tot ce le trece prin cap, fără a fi întrerupți. Scump la vorbă, domnul de franceză indică celui scos la lecție tema printr-un singur cuvînt. Unuia îi

poruncește: *Rabelais*. Copilul, crezînd că i s-a dat un verb, începe să conjuge: „Je rable, tu rables"...

Din loc în loc, relatările sînt întrerupte de intervențiile închipuite ale zeului Pan, a cărui statuetă pustnicul o ține pe masă, alături de *Biblie*. Zice, de pildă, zeul:

„Zadarnic cerci să te desfaci de mine, adevăratul tău Dumnezeu, aproape de bătaia inimii tale, sfărîmător de hotare nesăbuite între cele ce se cuvin și cele neîngăduite.

Te vei usca aici, pentru închipuiri care-s glume în fața veșniciei neclintite, neschimbînd întru nimic rostul armonios al celor înfăptuite de Meșterul cel mare din care au purces toți dumnezeii..."

Cugetări cam anapoda față de dreapta credință. Cam în contratimp cu *Nostalgia paradisului*. Cam la antipodul teologiei gîndiriste.[1]

VICTOR PAPILIAN

Dacă există un prozator în a cărui operă spiritul ortodoxist al *Gîndirii* a proliferat efectiv, acela e Victor Papilian. E și singurul, dintre creatorii

[1] Iată, de altfel, aprecierea lui Nichifor Crainic însuși: „Creștinismul lui Safirim e foarte incert și problematic. El pregetă între chemarea lui Hristos și glasul ucigător de elan al lui Pan. Cine avea să biruie pînă la sfîrșit în sufletul lui Safirim e cu neputință de spus astăzi, cînd pana romancierului s-a frînt pentru totdeauna. Astfel Pan domină ca o seducție blestemată, în vreme ce eroul, preocupat mereu de Iisus, nu-i poate înțelege decît partea omenească și declară că nu se poate ridica decît pînă la răstignirea lui. Safirim din întîiul volum are față de creștinism atitudinea lui Ernest Renan în întregime, autor pe care N. M. Condiescu îl prețuia mai mult decît ar fi meritat." Doctrinarul ortodoxismului se declară, totuși, satisfăcut de a fi întîlnit un scriitor român continuu preocupat „de problema lui Iisus" și, recunoscînd că e dificil a se atribui operei acestuia „o semnificație hotărît creștină", crede a nu se înșela susținînd (pe temeiul cunoașterii omului) că „inima lui N. M. Condiescu era profund ortodoxă" (*Gîndirea*, XVIII, nr. 7, septembrie 1939, p. 390-391). Pentru noi „inima" scriitorului neintrînd în discuție, nu putem decît constata eterodoxia literaturii sale.

epici de marcă, ce a ţinut să-şi declare apartenenţa răspicat. „Mă consider gîndirist — zice, într-un interviu— şi sînt fericit şi mîndru de a face parte din cea mai splendidă mişcare de la război încoace". Şi relevînd temeiurile unei asemenea integrări, continuă: „Venind în Ardeal cu mentalitatea oarecum pregătită de *Ion* al d-lui Rebreanu, am crezut că găsesc nişte ţărani robiţi instinctelor primare de foame şi sexualitate. Surprinderea mea a fost foarte mare. În Ardeal, ţăranul are o componentă spirituală foarte puternică, manifestată în preocupările sale religioase. Doi ţărani, unul greco-catolic şi altul ortodox, ar putea discuta zile întregi asupra unei chestiuni de ordin spiritual, cum ar fi, de pildă, existenţa purgatoriului... Prin urmare, prin experienţa proprie am constatat existenţa mişcării gîndiriste, spiritualitatea creştină."[1] Oricît de categorică, afirmaţia se cere verificată printr-un examen al creaţiei.

Cînd şi-a început colaborarea la *Gîndirea*, în 1931, semnînd în numărul pe aprilie nuvela *Coincidenţă*, continuată în cel următor, Victor Papilian nu mai era de mult un debutant. Avea treizeci şi şapte de ani, era profesor la Facultatea de medicină a universităţii din Cluj şi tipărise trei cărţi, primele două sub pseudonim (Sylvius Rolando). Peste doi ani avea să-i apară masivul roman în două volume *În credinţa celor şapte sfeşnice*. Se formase, deci, în afara cercului, căruia i s-a raliat de ajuns de tîrziu. De ce nu s-a apropiat mai devreme de publicaţia „celei mai splendide mişcări" literare interbelice vor stabili-o, poate, cercetări viitoare. Mai instructiv este, din punctul nostru de vedere, să interogăm în privinţa ideologiei scriitorului cărţile sale, respectiv — pentru perioada anterioară ancorării în gîndirism — *Generalul Frangulea* (Cluj, 1925), *Ne leagă pămîntul* (Bucureşti, 1926) şi *Sufletul lui Faust* (Cluj, 1928). Prima reuneşte două naraţiuni, cea titulară şi

[1] Periodicul în care a apărut interviul *(Ideea liberă)* nu se găseşte în cataloagele Bibliotecii Academiei. Fragmente din interviu sînt reproduse în *Gîndirea*, XVII, nr. 10 (decembrie), 1937, p. 526-527 *(Cronica mărunţă)*, şi în Gh. Vrabie, *op. cit.*, p. 286.

Poveste romantică, irevelante artistic, exerciţii de diletant, nu lipsite de mişcare epică, dar superficiale ca observaţie morală, adulterate de convenţionalism. Nici ele, nici romanul *Ne leagă pămîntul* nu se ridică peste prozele lui Ion Agârbiceanu de a doua mînă. În *Generalul Frangulea* avem o hagiografie. Obiectul canonizării nu e însă eroul omonim, ci un prieten al său, preotul Constantin Ţeposu, care, în timpul primului război mondial, sub ocupaţie, sfidează pe nemţi cu atîta curaj, încît e aruncat în temniţă, unde şi moare. Cinstindu-i memoria, generalul, care îşi destină întreaga avere, prin testament, unor opere de binefacere, decide ca un azil, ce urmează a lua fiinţă, să poarte numele preotului. Cealaltă nuvelă e o istorisire romanţioasă cu un licean amorezat de o actriţă căreia, spre a o cuceri, îi recită (angajat anume în acest scop ca figurant în *Doamna cu camelii*) versuri de circumstanţă, compuse de o adolescentă limfatică, ce-l iubeşte în taină. Respectiva mai are şi alte poezii, un caiet întreg, dedicate, acestea, chiar lui, dar le ţine sub cheie; băiatul va lua cunoştinţă de ele tocmai după absolvirea studiilor superioare, urmate la Paris, cînd, vai!, adoranta nu mai e decît un nume scris pe o cruce.

Gîndirism în cele două povestiri nu e de găsit. Doar sămănătorism — în cea dintîi. Cum însă gîndirismul a izvorît din sămănătorism, am putea spune că Victor Papilian a debutat în anticamera *Gîndirii*. Următoarea publicaţie este un roman-biografie. Mai mult biografie decît roman. Biografie (fictivă) romanţată. În textura poveştii, autorul a pus, fără îndoială, dacă nu fapte din propria viaţă (asta nu avem cum să o controlăm; deocamdată, cel puţin), în orice caz, o bună cantitate din experienţa sa profesională. Tehnica e una memorialistică. Un fost medic, retras în mănăstire, îşi rememorează existenţa. Crescut de un preot de ţară, în acelaşi timp învăţător şi cîrciumar, naratorul află în timpul studenţiei că adevăratul său tată e boierul Sebastian Cornăţeanu, cu care defuncta preoteasă îl concepuse înainte de căsătorie. Înfiat de respectivul şi luîndu-i numele, tînărul urmează medicina la Bucureşti,

își perfecționează pregătirea în cadrul Institutului „Pasteur" din Paris, participă ca medic militar la primul război mondial (în 1907 fusese unul dintre agitatorii sătelor), activează în mișcarea socialistă — prilej pentru prozator de a derula un amplu documentar ce cuprinde întreaga întîie pătrime a secolului. Episoade, momente memorabile nu sînt, situațiile ieșite din comun (ca, de pildă, executarea unui notar rebel, în 1907, de către un pluton din care face parte însuși propriul său fiu) introducînd în roman o notă de senzațional și un tezism prin care obiectivitatea zugrăvirii este compromisă. Mai consistentă, fără îndoială, decît aceea din *Roșu, galben și albastru* al lui Ion Minulescu, fresca aduce priveliști de aceeași natură, fugare, deci nu o viziune inedită, iar biografia unuia dintre personajele centrale, Vasile Dragomir, zis Vasile Brădet, arivist de cea mai joasă speță (el este cel care în 1907 trage în propriul tată), o anticipează în unele aspecte pe aceea a lui Tănase Bojoc, „feciorul de slugă" din romanul cu același titlu al lui N. D. Cocea, formînd cu Sebastian Cornățeanu, întocmai ca respectivul cu Nelu Azan, un cuplu antitetic. Fresca însă nu e scop în sine, e doar fundalul pe care se înscrie devenirea unui ins care, după ce a traversat experiențe analoage acelora ale lui Saul (înainte de a se fi preschimbat în Pavel) și Augustin (înainte de aderarea la viața pioasă), alege recluziunea. Fără a întreprinde sondaje psihologice, romancierul consemnează fapte, convorbiri, care, oricît nu par a-l impresiona, își au rolul lor în declanșarea deciziei lui Sebastian Cornățeanu de a se „deslega de pămînt". Din copilărie, personajul este confruntat de probleme teologice, revenindu-i la un moment dat îndatorirea (îndeplinită cu cîtă satisfacție!) de-a aplica douăzeci de nuiele unui coleg care îl eclipsează în toate planurile (ați înțeles că e vorba de Vasile Dragomir), drept pedeapsă pentru că negase imaculata concepție. Mult mai tîrziu, în 1907, cînd cu executarea notarului, tînărul (încă nu Cornățeanu), rătăcind pe cîmp, într-o surescitare paroxistică, întîlnește pe diavol sub înfățișarea unui omuleț sfrijit, care pretinde a fi însuși Adevărul în persoană, născut din mărul lui Adam, și de la

care află că Isus a murit de tot în noaptea de vineri, și anume de inimă rea, întrucît, crezînd că Adevărul este el, n-a putut suporta să-l vadă încarnat de un altul. După alți cîțiva ani, pe front, află cum un camarad, căzut prizonier și refuzînd să trădeze secrete militare, fusese împușcat. Cel care îi relatează momentul dă conștiinței omului o interpretare religioasă: „D-ta, ca om de știință, nu crezi în Dumnezeu... Eu îți mărturisesc că în acele clipe n-am simțit, ci am văzut un suflu de viață cu totul altul, cuprinzînd fața și privirea ofițerului român... Era sufletul, domnule doctor, care, părăsind trupul, împodobește ca o aureolă, nu capul, ci privirea..." În același spirit îi vorbește, după ce îl vindecă de tifos exantematic, un călugăr misionar — medic, părintele Inocențiu, pe care îl cunoscuse pe vapor, la înapoierea din Franța, și spre a cărui mănăstire se va și îndrepta, cîțiva ani după terminarea războiului, obosit și dezabuzat.

Printr-un asemenea final, *Ne leagă pămîntul* devine romanul unei convertiri. O carte de netă orientare creștină și pe care ar fi fost normal ca *Gîndirea* să o îmbrățișeze. Totuși, n-a fost recenzată și nici măcar menționată în vreun fel în paginile revistei. Explicația nu poate fi decît aceea că, semnată de un nume necunoscut, nuvela n-a atras atenția nici unui gîndirist și de altfel nici a cronicarilor altor publicații de suprafață. Să presupunem însă că Nichifor Crainic ar fi citit cartea. Ar fi aprobat-o oare integral, ideologic? Puțin probabil. Un episod esențial, acela al iubirii dintre Sebastian Cornățeanu și Noemi David, colegă evreică, brutalizată în timpul unor agitații studențești, introduce în roman aerul literaturii lui Gala Galaction. Reîntîlnită la Paris, Noemi se comportă față de Cornățeanu ca și cum nimic penibil nu s-ar fi petrecut vreodată între ei, cu un tact și o delicatețe care, pe drept cuvînt, îl impresionează pe doctorand, iar după ce prietenia legată din prima clipă se transformă în iubire, fata e de o lealitate și un devotament, exemplare. Adevărat că refuzul de a-l urma în țară, după izbucnirea războiului, o caracterizează negativ, însă această reacție nu capătă sens

Cd. 5110 coala 50

de tipicitate, căci un alt personaj, tot evreu, sanitarul Idelberg, are în război o conduită ireproşabilă, iar Noemi, ea însăşi se dovedeşte în continuare un suflet distins. Insultată, abandonată, ea rămîne credincioasă iubitului, îi naşte copil şi îl creşte cu dragoste. Ultimele pagini aduc o scrisoare prin care Noemi, pe moarte, acordă celui pe care şi-l socotea soţ ultimele ei gînduri, de iertare şi pace.

Dacă *Ne leagă pămîntul* e o carte în toată puterea cuvîntului creştină (mai mult sau mai puţin în concordanţă cu varianta gîndiristă a ortodoxiei), nu acelaşi lucru se poate afirma despre *Sufletul lui Faust*, ale cărei cele mai multe dintre piesele componente sînt, în cazul cel mai puţin grav din punct de vedere dogmatic, eretice. Nuvela omonimă proiectează sufletul doctorului Faust în lumea cealaltă, unde Mefisto îi cere să aleagă între rai, iad şi nefiinţă. Leal, diavolul îi furnizează date edificatoare asupra fiecăruia din aceste tărîmuri. Raiul e „locaşul perfecţiunii". Acolo „totul e cunoscut şi fiecare element e preţuit prin măsură şi analiză. Razele soarelui sînt numărate, lumina nopţii e o formulă matematică, pămîntul e cîntărit cu frînturi de miligram" şi raţiunea tronează, atotstăpînitoare, în palat „de cleştar, de gheaţă şi de fildeş". În iad, care este legat cu pămîntul, „într-un sistem continuu", „totul e mărginit... fericirea prin durere, ştiinţa prin neştiinţă şi tinereţea prin moarte, căci la o mie de clipe una pe pămînt o trăieşti". În nefiinţă au intrat — prin liberă alegere — doar Cain şi Iuda, „singurii oameni cu conştiinţa întreagă". Isus a optat pentru iad. Mefisto îl menţionează fără a-i acorda o consideraţie deosebită, vorbeşte despre el ca despre un oarecare „nebun, care altădată a fost ţintuit pe cruce" şi „acum, la fiecare judecată, El imploră clipele să treacă, voind să meargă mai repede pe pămînt, spre a fi din nou crucificat". Faust alege iadul. Adică viaţa. O *Poveste* îl coboară, asemenea poveştilor populare, pe Dumnezeu în lume. Trecînd noaptea printr-o cetate, Veşnicul bagă de seamă că întunericul e străpuns doar de trei lumini. Îndreptîndu-se spre una din ele, dă peste un nebun care,

aşezat într-un butoi, numără stelele cu o trestie. Vizita Celui de sus nu-l intimidează pe acest Diogene de fel, şi cînd oaspetele nepoftit îi aduce aminte că are în faţă pe făcătorul cerului şi pămîntului, îl întreabă, cinic: „Şi nu ţi-e ruşine?" A doua lumină vine din casa unui drept judecător. Şi acesta refuză colaborarea divină, motivîndu-şi atitudinea prin observaţia că un triumf deplin al justiţiei în lume ar elimina răii, definitiv, şi astfel drepţii n-ar avea cum să se remarce. La cea de a treia lumină, Dumnezeu face cunoştinţa unui savant care, deşi s-a închinat diavolului, nu izbuteşte să scoată din cuptoare şi alambicuri „gîndul cel nou", întrucît l-a găsit un alt „meşteşugar doctor". Drept care propune oaspetelui să meargă amîndoi la concurent şi să-l omoare. Mîhnit, Domnul se înapoiază în cer şi cere Fiului să se pogoare, spre a fi răstignit, pentru mîntuirea lumii. Fiul n-are nimic împotrivă, cu singura condiţie de a i se permite să intre în Ierusalim cu alai. În aceeaşi clipă, un hohot de rîs cutremură tăria. Al nebunului cu trestia. Atoatefăcătorul decide pieirea universului. Dar nu se întîmplă nimic: „lumea nu mai ascultă de El, ci de legile Lui". Înţelegînd asta, Ziditorul „îşi adună toate zadarnicele lui puteri şi se prăbuşi în genună... De atunci nu mai există Dumnezeu."

Mai puţin sacrilege, celelalte povestiri sînt impregnate doar de erezie, de duh voltairian. Prea cuviosul Atanasie, egumenul mănăstirii Vatopedi din Atos, boleşte patruzeci de zile şi patruzeci de nopţi din cauza neputinţei de-a şti din a cui voie: a diavolului sau a prea-sfintei, podoabele de argint şi nestemate din icoana Fecioarei trecuseră, într-o noapte, miraculos, pe chipul spurcat al şarpelui celui vechi, de unde a doua zi fuseseră jefuite de păgîni. Cine hotărîse să nu fie pîngărită imaginea celei prea-curate? Prea-curata însăşi, diavolul? Lămurindu-i-se, în fine, în vis, că iniţiativa salutară fusese a Celui rău, îi cere acestuia cu umilinţă iertare *(Din minunile cele mai presus de fire)*. În *Poveste de paşti*, un fost orb, dintre acei cărora Jehosua le dăruise vedere, se află lîngă crucea de pe „locul căpăţînii", împreună cu unul dintre schimbătorii izgoniţi din

templu. Acesta din urmă a venit să-l biciuiască pe pretinsul Mesia, dovedit impostor, şi o şi face, dar nu are satisfacţia de a-l auzi plîngînd. La sugestia orbului tămăduit, care ştie din proprie experienţă că lipsa vederii întăreşte auzul, Itamar îşi scoate ochii cu un cui smuls din piciorul răstignitului, după care, încins de o bucurie isterică, întrucît aude ceea ce dorea, îl proclamă pe sfătuitorul său „un mare prooroc". Acela, declarîndu-se şi el însuşi „proorocul legii celei noua", îl numeşte pe orb Chifa, adăugînd că pe „piatra" lui îşi va zidi biserica anticristică. Într-un *Dialog,* grecul Timagoras face apologia tîlharului răstignit în stînga lui Isus, spirit rebel, orgolios, şi promite interlocutorului, iudeul Zadok, să-i dezvăluie anatomic splendoarea corpului uman, inclusiv locul din creier unde sălăşluieşte, după el, sufletul.

Oricît de necanonice, ba chiar păgîne, dacă nu atee, în concepţie, naraţiile din *Sufletul lui Faust* sînt ale unui scriitor cu intense preocupări teologice. Aceste preocupări aveau să devină obsesive în creaţia de după 1930, perioadă în care, stingîndu-se Gib I. Mihăescu, Victor Papilian devine principalul prozator al *Gîndirii*[1]. Asemenea altor personalităţi ale ştiinţelor medicale, printre care savanţi de talia lui Pasteur, Pavlov, Paulescu, Victor Papilian căutînd răspuns unor întrebări ce agită conştiinţa umană în permanenţă şi neputîndu-l găsi pe căi ştiinţifico-experimentale, a adoptat — nu fără vădite îndoieli şi rezistenţe interioare — soluţia credinţei. Un articol al său, din *Gîndirea,* e concludent în acest sens. Pronunţîndu-se în disputa dintre adepţii determinismului şi aceia ai finalismului, omul de ştiinţă „respinge categoric" procedeul de a invoca „lipsurile temporale ale ştiinţei ca argumente în sprijinul

[1] Dar nu publică numai aici. Colaborează paralel la *Darul vremii, Gînd românesc, Familia, Abecedar* etc., iar după război, la *Viaţa românească, Revista Fundaţiilor Regale* ş.a. Cîteva — o infimă parte — din nuvelele rămase în reviste au fost reunite, împreună cu unele din cele strînse în volume şi cu trei dintre numeroasele inedite, în *Ceartă olteneasca.* Nuvele, schiţe, povestiri, ediţie îngrijită, prefaţată şi adnotată de Titus Bălaşa, Editura Scrisul românesc, Craiova, 1973.

principiului de finalitate" şi îşi exprimă convingerea că „teoria mecanicistă fizico-chimică este singura folositoare". Dar — precizează pe loc — e singura folositoare în sfera activităţii practice — numai aici şi anume „ca ipoteză de lucru" şi „pe un plan subordonat menţinută"[1]. Întrebîndu-se cu Bergson, dacă psihicul depăşeşte sau nu cerebralul, înclină fără ezitare spre un răspuns afirmativ. În înţelegerea sa, „finalitatea fenomenelor vitale e neîndoioasă", întrucît chiar în „lumea animală şi vegetală" există numeroase fapte „care nu pot fi explicate prin determinismul fizico-chimic". Noţiunea de spirit („principiul care impregnează o parte din materie, ca să dea naştere vieţii") poate fi la rigoare omologată cu aceea de *energie,* însă: „spiritul este o energie inteligentă"[2]. „Cunosc cu precizie — scrie Victor Papilian — anatomia, istologia şi fiziologia creierului. Presupun, prin imaginaţie, să ajung să cunosc dispoziţiunea electronilor în atomi, ca a celulelor într-un cîmp cito-arhitectonic. Chiar atunci, nu voi putea cunoaşte mecanismul gîndirii, Gîndirea!... Iată fenomenul ce trebuie să încurce pe toţi materialiştii."[3] Generalizîndu-şi concluzia, autorul articolului *Ştiinţă şi spiritualism* admite existenţa unui factor conştient universal, adică ancorează în plin fideism: „Universul este în continuă schimbare şi devenire, dar această devenire nu e condiţionată de strictul determinism, ci de un determinism, aş putea spune, de oportunitate; atît e de mare diferenţa dintre spirit şi materie, încît lumea pentru cei mai mulţi, dintr-un început, trebuie socotită ca o unitate psiho-fizică. Iată-ne întorşi la geneză: «Peste faţa adîncului de ape era întuneric, şi Duhul lui Dumnezeu se mişca pe deasupra apelor». Lumea fizică a rămas, în dezvoltarea ulterioară, supusă principiului determinismului, lumea spirituală a înfrînt şi continuă să înfrîngă acest principiu."[4] Nu este, evident,

[1] Victor Papilian, *Ştiinţă şi spiritualism,* în *Gîndirea,* XIV, nr. 6, iunie 1935, p. 282.
[2] *Loc. cit.,* p. 284.
[3] *Ibidem,* p. 285.
[4] *Ibidem,* p. 286.

cazul de a discuta aici fondul problemei ridicate de Victor Papilian: ar fi să deschidem dosarul întregului proces milenar dintre spiritualism şi materialism. Un fapt sare însă în ochii oricui, chiar ai nespecialistului: în articol, materialismul e redus la materialismul mecanicist, la „determinismul fizico-chimic". A infirma concluziile acestuia nu e greu. Dar inconcludent. Atîta timp cît un învăţat se războieşte cu materialismul mecanicist, ocolind materialismul dialectic, tezele sale nu pot fi tratate decît ca opinii de diletant în ale filozofiei.

Lucrurile se schimbă, firește, cînd asemenea opinii trec din proza ideologică în literatură, fiind atribuite unor personaje, devenind un mod al fiinţării lor epice. E ceea ce se petrece în cîteva dintre nuvelele lui Victor Papilian cele mai caracteristice. Localizate mai cu seamă în lumea medicală, acestea aduc situaţii menite să invalideze scientismul prea sigur de sine şi, mai mult decît atît, să argumenteze existenţa unui ce impalpabil dincolo de simţuri şi, în genere, de învelişul fenomenal al existenţei. În toate dăm de acelaşi clişeu. Un doctor plin de suficienţă ironizează noţiuni demodate, precum aceea de „suflet", afirmînd că în afara materiei nu există nimic, bătîndu-şi joc, implicit (în unele naraţii), de poezie, viaţă interioară, extaz, într-un cuvînt, de tot ce nu încape în scheme şi definiţii. Un interlocutor sau mai mulţi îl combat, de obicei fără succes, dar, mai în toate cazurile, un fapt ieşit din comun vine să infirme tezele celor ce refuză să admită existenţa a ceea ce nu poate fi dovedit pe cale ştiinţifică sau, dacă evenimentul extraordinar nu se produce, un personaj sau altul dă o ripostă oarecare materialismului limitat. O astfel de nuvelă, tipic demonstrativă, tezistă, e *Groază*. Scrisă la persoana întîi, relatarea este atribuită unui „medic prin vocaţie", „om tare", materialist cinic, convins că „sufletul nu există". Rolul de oponent îi este distribuit unui alt medic, Horovanu, care susţine că „diferenţierea speciilor depinde, în primul rînd, de puterea de captare a unui element de natură spirituală" şi că „animalul reînviat nu e acelaşi cu cel sacrificat". Asemenea afirmaţii rămîn însă hîrtie fără acoperire cîtă vreme savantul nu parvine să readucă la viaţă o fiinţă decedată. Pînă la urmă, miracolul se produce. Horovanu, el însuşi, moare şi... învie; nu! este înviat (printr-o simplă infuzie de sînge!), şi tocmai de către materialistul intransigent, care povesteşte acestea şi care, îndrăgostit între timp de amanta prietenului său, e cît pe-aci să-şi abjure crezul, spre a-i intra respectivei în graţii. Pentru acelaşi motiv, de altminteri, şi readuce pe Horovanu la viaţă. Primul gest al înviatului este de a se repezi la iubită, nu însă, cum s-ar putea presupune, într-un elan de dragoste, ci sub teroarea... foamei. Apologetul spiritualităţii muşcă din umărul distinsei femei o bucată de carne şi o mănîncă. Dezminţire a teoriilor spiritualiste? Aceasta e interpretarea spontană şi astfel explică actul bestial şi naratorul („foamea, şi nu amorul, constituie primul instinct! Lui Horovanu, în timpul morţii, i se făcuse foame"), însă numaidecît concluzia este răsturnată: „Şi totuşi, o nedumerire s-a strecurat în sufletul meu de ateu înveterat. Reînviasem eu oare pe adevăratul Horovanu! Atunci, ce se întîmplase cu acel complex de însuşiri concentrate sub denumirea de suflet?... Sunt un om cinstit în critică. Sufletul! Sufletul lui Horovanu. Iată ce mă încurcă de atunci!" Tot de o înviere e vorba în *Lupta*. Raportîndu-i-se că a murit un pacient incomod, profesorul de filozofie Veniamin Stîlpoiu, un oarecare medic, materialist feroce, aleargă la necropsie, spre a-i extrage organele, calde, pentru studiu. Începînd să opereze, i se pare că defunctul mişcă. Speriat, fuge în camera autopsierului. Auzindu-se strigat, revine la cadavru, cu moartea în inimă. Cadavrul îi vorbeşte, şi nu doar cîteva cuvinte. Îi ţine o întreagă prelegere, intens colorată de bergsonism. „În drumul ascendent al cunoaşterii — îi zice — ‚nu te bizui pe rezonanţa mărginită a simţurilor şi nu cere inteligenţei un ajutor mai mare decît îl poate da. Căci simţurile şi inteligenţa doar zgîndăresc impulsul." Reproşînd medicului că vrea, asemenea „celor mai mulţi filozofi, de la Democrit pînă azi", să „înţeleagă" materia, iar nu s-o „cunoască", să o „noteze în simboluri" în loc de-a o „trăi", înviatul debitează teoria superiorităţii instinctului, ca instrument de cunoaştere, asupra raţiunii: „...animalele au posibilităţi de cunoaştere

cu mult superioare nouă. Să nu te miri... Un vierme cunoaşte mai bine decît un elefant şi o amebă mai bine ca un vierme..." Condiţia cunoaşterii esenţiale ar fi dezagregarea fizică a subiectului cunoscător, perceperea „spiritului lumii" şi, implicit, a materiei cu atomii fiinţei noastre, desferecaţi din lanţul ce-i organizează în celule, iar pe acestea le uneşte în structuri superioare: „...de vrei să cunoşti, ai putere şi destramă-ţi trupul, agregat celular potrivnic marii întrebări, şi cată să trăieşti prin fiecare din elementele lui în contact cu materia, imediat şi fizic..." Tezismul acestor nuvele nu e, precum se vede, unul creştin la modul explicit, iar argumentarea spiritualismului cu teze din Bergson era chiar de natură a leza sentimentele ortodoxiştilor dogmatici, aceştia văzînd în filozoful intuiţionist un exponent al iudaismului dizolvant. De altfel, *Groază* şi *Lupta* n-au apărut în *Gîndirea*. Ele se integrează, totuşi, prin preocupări, prin sensul orientării gnoseologice, în climatul gîndirist. În spaţiul lor, autorul nu face decît să literaturizeze tezele din *Ştiinţă şi spiritualism*, vestejind, ca acolo, materialismul rudimentar, fără să aducă vreo ştirbire materialismului dialectic, ce rămîne în afara zonelor de experienţă intelectuală a personajelor în cauză. Ce deserveşte artistic aceste scrieri nu e filozofia lor, net idealistă, ci stereotipia şi ilustrativismul, faptul că situaţiile sînt arbitrar aranjate astfel încît să demonstreze (chipurile) validitatea unei concepţii.

De aceeaşi arie problematică ţin o seamă de proze care, dacă nu abordează tema „sufletului", direct, o conţin în subtext, lait-motivul fiind ideea caracterului limitat al cunoaşterii ştiinţifico-experimentale. În saloanele unui profesor universitar, firește de medicină, asistentul său, în polemică acerbă cu o fiică şi un fiu ai amfitrionului, îi avertizează pe aceştia că a doua zi are să probeze definitiv gratuitatea „teoriilor cu iz metafizic" de care s-au lăsat seduşi. Procedînd la disecţia unui creier de poet, le va dezvălui acele „leziuni, descrise încă de acum treizeci de ani de domnul profesor, care ne explică atît geniul, cît şi nebunia lui". Tot mai înfierbîntat, asistentul prăvăleşte în neant tot ce nu e ştiinţă exactă, abhoră poezia ca „inestetică", afirmă, în

contradicţie, de fapt, cu concluziile ştiinţei, că în univers nu funcţionează nici o lege, ci există „numai şi numai capriciu", încheindu-şi pledoaria cu o blasfemie: „— Dacă Dumnezeu a conceput un atare joc, suntem fără îndoială sub stăpînirea unui creier de nebun ... şi va trebui să-l punem în cămaşă de forţă..." Evident, acestea nu sînt argumente, şi fiica profesorului se desparte de interlocutor cu credinţa intimă fortificată. Asistentul şi toţi cei de un soi cu el, apreciază tînăra, sînt, în realitate, „nişte fricoşi". „Ţipau, se agitau, strigau după ajutor, doar să nu rămînă singuri; vroiau să afle mereu, deci întrebare după întrebare, fără răgaz de răspuns, gîfîind de oboseală, hămesiţi de foamea puterii, chinuiţi de nelinişte şi purtaţi doar de păreri din ecou în ecou." Aceasta, „pentru că puteau concepe un univers în afară de iubire". Pentru ea, în schimb, iubirea e totul. Iubirea supremă, ce nu se poate înfăptui pe pămînt, fiind „cuprinsul altei lumi". În aşteptarea clipei în care „cerul întreg îi va da răspunsul aşteptat prin darul unui ales", are să-şi „pregătească sufletul prin poezie". Întocmai ca poetul care nu mai e şi al cărui creier fusese un „altar pentru săvîrşirea frumosului ..." Căci nu există „o taină mai nepătrunsă ca frumosul iscat fără silnicie dintr-o materie robită puterii" *(Creierul poetului)*.

„Taina" frumosului „iscat dintr-o materie robită puterii" (subînţelege: puterii spiritului) constituie tema unui întreg şir de nuvele. În una din ele, unul dintre personaje, fiziologul Modest Serghie, cere unui coleg, care e chiar naratorul, să-i facă o foarte delicată operaţie la ochi, prin care să fie dublate pupilele, pentru ca astfel cele două (după a lui teorie) sensibilităţi diferite: pentru lumină, una, alta pentru culoare, să funcţioneze independent. Aceasta, pentru a-şi putea privi asistenta, „fiinţă de geniu", numai cu pupila străină culorii, „poartă de intrare numai şi numai pentru lumină". Anecdotica e pe cît de insolită, pe atît de puţin tulburătoare, şi dacă merită analiza este pentru ideea pe care o încifrează. După Modest Serghie, separarea celor două sensibilităţi ale nervilor optici ar permite disocierea „iluziei" de „real", prin „iluzie" (alt cuvînt pentru „intuiţie")

spiritul parvenind la contemplarea esenţelor : „Acum văd tot — jubilează fiziologistul, după operaţie. Înainte, şi pentru real şi pentru iluzie aveam acelaşi ochi . . . Iluzia era un concept al creierului, o părere. Azi, cu ajutorul acestor două pupile, am dislocat iluzia de real . . . sau mai bine zis, am găsit realul iluziei. Eu cunosc acum Ideile lui Plato... Ele există, nu sunt o concepţie utopică . . . trăiesc cu ele, cunosc realul esenţelor, absolutului..." Mai pămînteşte vorbind, profesorul, contemplîndu-şi asistenta, vede în ea, insensibil acum la culoare, mod al materialităţii, doar spiritul, iar acesta îi relevă — crede el — chintensenţa eternului feminin. Natural, toate acestea nu sînt decît speculaţii de îndrăgostit. În urma operaţiilor, Modest Serghie nu obţinuse nimic altceva decît o diminuare a vederii, profitabilă pentru adorată, care nu-l iubeşte. „Serghie — explică ea, după sinuciderea — în cele din urmă — a fiziologistului — trebuia să cunoască iluzia, minciuna [. . .] trebuia să depărtez neapărat privirea, fiindcă eu nu-l iubeam." Preţuind concretul şi păsîndu-i prea puţin de absolut, „fiinţa de geniu" găseşte, curînd după pierderea exaltatului platonician, un echilibru stabil între braţele vînjoase ale unui sublocotenent de aviaţie. Turnura de parodie nu compromite ideea naraţiunii, în intenţia autorului, cel puţin. Şi în tînăra asistentă, spiritul robeşte materia, obligînd-o să genereze frumosul, numai că acest frumos nu e asimilat ideilor platoniene, ci identificat în frenezia concretului. Solicitînd şi ea o intervenţie chirurgicală aceluiaşi oftalmolog, o doreşte dintr-un motiv tot erotic, însă diametral opus celui invocat de Serghie. Vrea „adevărul, concretul" : „ . . . aviatorul meu e un animal superb . . . vreau să-i văd fiecare fibră musculară contractîndu-se, vreau să-i văd toate oasele mişcîndu-se în încheieturi . . . "

În *Gelozie ?*, acţiunea transformatoare a spiritului asupra materiei se exprimă în schimbarea culorii ochilor în funcţie de mişcările psihice. Pictor, deci ochi versat, în stare să distingă cele mai subtile nuanţe cromatice, naratorul descoperă cu uimire că ochii soţiei sale sînt cînd cenuşii, cînd verzi, cînd negri, albaştri sau violeţi, după culoarea rochiei în care e îmbrăcată. Observă apoi că iau succesiv culorile florilor pe care le primeşte în dar. La o serată, bagă de seamă că şi muzica pe care o execută, ca pianistă, dă ochilor cînd o culoare, cînd alta. Parfumurile operează în acelaşi sens. Pe scurt : „les parfums, les couleurs et les sons se repondent". Ce agravează situaţia e faptul că fiecare dintre culori este culoarea preferată a cîte unui amic de al casei, şi ochii femeii o împrumută în prezenţa tocmai a respectivului, cînd e numai cu soţul avînd ochii invariabil cenuşii, pe gustul lui. De unde, încheierea sumbră, criptospiritualistă, a povestitorului : „Femeia aceasta m-a înşelat, dar femeia asta a comis o crimă şi mai mare, cea mai mare crimă cu putinţă : a făcut să mă înşele culoarea".

Mult superioară nuvelelor cercetate, deşi nu mai puţin teziste, *Lacrima* apelează la fantastic şi la simbol. Cel ce narează e, şi aici, un ultralucid, „un ins nu devotat, ci robit ştiinţei", nu însă medic, ci astrofizician, somitate internaţională, autor al unor intervenţii polemice care au zdruncinat ipotezele lui Planck şi Heisenberg, determinînd aruncarea la coş a principiilor discontinuităţii şi indeterminismului, „împreună cu teoriile finaliste, conceptele teologice şi ideile metafizice". Ei bine, acest spirit perfect echilibrat, ale cărui demersuri s-au întemeiat întotdeauna, toate, „pe cea mai riguroasă logică", parcurge o experienţă ce-l obligă să recunoască existenţa inefabilului. Vrînd să procure iubitei, o savantă şi ea, autoritate în domeniul antropologiei, o surpriză ştiinţifică, profesorul începe să măsoare, într-un atlas de istoria artelor, fotografiile înfăţişînd o seamă de celebre personalităţi istorice, pe această cale putîndu-se (potrivit teoriei Mărgăritei Damian) stabili — ţinîndu-se, firesc, seama de coeficientul de stilizare — dimensiunile reale ale feţelor acestora şi astfel obţinîndu-se preţioşi indici pentru determinări antropologice. Cînd ajunge la chipul reginei Nefertiti, e cuprins de o tulburare de intensitatea delirului. Rezistă un timp, tratînd acea reproducere fotografică întocmai ca pe celelalte sau, mai exact, muncindu-se să o facă, dar, într-o zi, în timp ce lucrează, „într-o uşoară exaltare nervoasă", aude „undeva departe, departe de lumina ochilor, ascuns parcă în desişul creierului, [. . .]

un murmur înăbuşit". Califică, natural, senzaţia drept „prostie", dar, întorcînd pagina atlasului, inima i se strînge „ca o piele de arici". De aici începe fantasticul. Un fantastic afin aceluia din proza lui Mircea Eliade *(Domnişoara Cristina, Nopţi la Serampore)*, poate direct sugerat de el. „În faţa mea, chipul reginei Nefert-Iti". E, de fapt, chipul Crăiţei Rîmitan, o tînără matematiciană, venită să-i demonstreze falsitatea raţionamentului prin care „distrusese" concepţiile lui Heisenberg şi Planck. Pentru savant ea rămîne însă încarnarea soţiei lui Amenomfis al IV-lea, şi nu fără temei, întrucît enigmatica vizitatoare ştia despre regină lucruri ce nu sînt scrise nicăieri şi vorbeşte de ea ca despre o cunoştinţă apropiată, evocînd implicit lumea egipteană din timpul celei de a optsprezecea dinastii ca şi cum şi-ar aminti de propria ambianţă familială. Mai mult: cînd aminteşte de „iubirea nefericită" a crăiesei semilegendare, într-un ochi al Crăiţei răsare o lacrimă, în acelaşi ochi care parcă lăcrimează şi în portret: „Zăpăcit simţii ochii rătăcind. Femeia din faţa mea sta în profil. Nu ştiu dacă lacrimă a fost în ochiul ei sau în ochiul portretului, dar în clipa aceea mi-am dat seama că femeia din faţa mea şi cea din portret era una şi aceeaşi." Într-unul din ultimele episoade, fantasticul devine terifiant. Naratorul porneşte pe jos spre aeroport, în întîmpinarea iubitei, care îşi anunţase înapoierea dintr-o excursie ştiinţifică. Pe parcurs, cerul se întunecă, începe să fulgere, un trăsnet incendiază pădurea Băneasa, şi povestitorul, încins de frică, o ia la fugă, se rătăceşte, cade şi... „...deodată, partea din dreapta mea s-a luminat, [...] de partea aceea mi s-a arătat lacul... lacul nu ştiu care, poate lacul lacrimă, căci apa era acolo limpede, azurul pur deasupra ei... şi pe întinderea apei o singură luntre. Poate luntrea reginei Nefert-Iti."

Luntrea reginei Nefertiti sau a Crăiţei Rîmitan! Căci regina din Ikulaton şi tînăra matematiciană sînt una. Profesorul o recunoaşte precis pe aceasta din urmă în luntrea ce pluteşte pe „lacul nu ştiu care". În ochiul ei: o lacrimă. Înţelege că a sosit clipa opţiunii. Are de ales între lumea din dreapta, luminată de fulger, şi cea din stînga, „în nebunie, vînt, vijelie, trăznete".

între Mărgărita şi Crăiţa. „Acum ori niciodată rezolvam cu ochii mei problema nedeterminismului şi a discontinuului. Şi, înălţîndu-mă mîndru, mi-am pus sufletul cruce între lacrimă şi soare." Decizia finală consacră triumful insului pozitiv:

„Dar cînd trăznetul a căzut, trăznetul, semnul cuvîntului, eu l-am înşfăcat cum fac indienii cu şerpii veninoşi şi l-am aruncat în spre lacul lacrimă. M-am temut ca nu cumva lacrima să vatăme determinismul nebuloaselor spirale şi al atomilor..." În alţi termeni, omul de ştiinţă şi-a asasinat eul metafizic. Dar a rămas cu conştiinţa limitelor puterii ştiinţifice de cunoaştere. Surprinzînd-o pe Mărgărita în plină tentativă de a măsura lacrima din ochiul reginei Nefertiti, profesorul tresare, îngrozit:

„ — Nu!... te rog... pentru Dumnezeu, nu...
Ea mă privi uimită...
— Şi de ce nu?
— Sînt lucruri care nu se pot măsura.
— Care, de pildă?
— Lacrima..."

Pe calea fantasticului se insinuează ideea „puterii" sufleteşti şi în *Trădare*. O femeie îşi „trădează" soţul cu un brazilian pe care îl văzuse o singură dată, acela fiind în trecere prin Bucureşti. Comunicînd cu Leandro Correa d'Aliveiro în chip ocult, „trădătoarea" naşte copii care au semnul lui distinctiv: o pată roşie pe umărul obrazului stîng. Prezenţă tiranică, deşi insesizabilă, brazilianul îşi pune stigmatul pe vietăţi din toate sferele zoosului — pe flori, pe botul puilor de pisică. Nefericitul soţ explică faptele astfel:

„Sufletul ei s-a proiectat în spaţiu, străbate tăria pietrelor, umple porii nisipului, vibrează printre filele fiinţelor, ca să primească îmbrăţişarea cosmică a iubitului... Tot ce trăieşte în preajma ei ia parte la această iubire..."

Dovadă plauzibilă a adulterului, dacă mai era nevoie de una, e şi apariţia pe cer a Centaurului, „constelaţie australă", ce „n-are ce căuta aici"; „locul său e dincolo, în celălalt emisfer". Prezenţa femeii în grădină, seara, îi învederează, nu mai puţin, infidelitatea:

„... Nu se vedea decît bustul femeii, înfăşurat în eşarfă albă. Capul îi intrase în lumina siderală, iar restul trupului părea reţinut în umbra pămîntului. Şi cum priveam atent, această umbră începu să capete contur, să se înalţe şi apoi să se mişte îmbuestrat... Eşarfa albă se vedea mereu înainte, deschizînd drum prin întuneric. Era amazoana ce pornea pe calul ei favorit, în bătaia nopţii, sau o nouă făptură născută de dragul luminii de sus? ... N-am putut şti! Un singur lucru însă am văzut... Scăpărau scîntei sub copitele calului!..."

Urmarea acestei aventuri va fi, cum relatează o servitoare, naşterea unui copil, „jumătate om, jumătate cal". Povestea este, s-o recunoaştem, tulburătoare.

Notabilă, deşi de un fantastic prea medical, e *Pedeapsa,* în care disputa între gîndirea plată şi cunoaşterea prin mijloace intuitive de natura harului revine în termenii cunoscuţi. Pozitivistul e, din nou, un medic, unul care îşi exercită profesia, ca militar, pe un vas. Poziţia opusă îşi are apărătorul într-un tînăr locotenent, Zătreanu, care crede în iubirea absolută, în supravieţuirea sufletului, scrie versuri şi în prezenţa căruia nu se înţelege ce „oră oficială" se anunţă la radio. Locotenentul pretinde a poseda o inimă făcută din două jumătăţi, una rămasă din cea originară, alta trecută în pieptul lui din aceea a iubitei, care a primit în schimb, de la el, cealaltă jumătate. Nu fără stupefacţie, medicul constată că, într-adevăr, inima lui Zătreanu bate ca şi cum ar avea două vîrfuri. Altă ciudăţenie, tînărul susţine că, la anume ore, dinainte fixate, se întîlneşte într-un plan de spiritualitate cu iubita şi că, o dată, vor intra împreună în veşnicie. Vădit lucru, locotenentul este — cum îl califică medicul cu dispreţ — un „mistic". Dar nici el însuşi nu prea e un „materialist", chiar dacă o crede, împreună cu autorul. Pretinsul său pozitivism se rezumă la o concepţie hedonistă a existenţei, în temeiul căreia, îmbrăţişînd credinţa în „eterna întoarcere", pe care a aflat-o de la Nietzsche, caută să profite cît mai copios de toate clipele voluptuoase, spre a le retrăi identic în cursul viitoarelor reîncarnări. Pînă aici, nimic ieşit din şablon. Iată însă că se scufundă vaporul. Zătreanu moare, strigînd: „iu-

bito, iubito!". Salvat în chip miraculos (o jumătate de inimă îndreaptă spre el o barcă de salvare), doctorul cunoaşte pe iubita fostului camarad şi, potrivit obiceiului său, începe a-i face curte. Pe ea n-o interesează însă nimic altceva afară de circumstanţele în care dispăruse Zătreanu. În speranţa de-a o dezabuza şi de a şi-o apropia astfel, medicul improvizează o scenerie cît mai banală cu putinţă. Necrezînd ce i se spune, femeia se aruncă în mare, strigînd: „iubitule, iubitule!"; doctorul, încercînd să o salveze, e cît pe aci să se înece, s-ar şi îneca, inevitabil, dacă o jumătate de inimă nu i-ar oferi — iar — o barcă de salvare.

Fantasticul ia o înfăţişare specială, ştiinţifico-tehnică, în *Manechinul lui Igor,* una din nuvelele lui Victor Papilian cele mai izbutite. Protagonistul, tot medic, om de ştiinţă renumit, expune la un congres internaţional o teorie potrivit căreia nu creierul, ci ochiul ar fi organul memoriei, urmărind prin aceasta să demonstreze originea bio-fiziologică a vieţii sufleteşti. Rezultatul cercetărilor nu prea îi confirmă însă punctul de vedere, putînd fi interpretat — iar nuvela tocmai o asemenea interpretare tinde, pare-se, să sugereze — şi în sens spiritualist. Dar naraţia, spre deosebire de altele, suscită interesul nu prin aspectul ideologic, ci prin epicul pur, prin insolitul tulburător al evenimentelor. Savantul experimentează pe oamenii vii. Fotografiind ochii unor condamnaţi la moarte, în clipa agoniei, aparatul surprinde în ei imaginea cea mai scumpă defunctului. Introdus într-o încăpere obscură, condamnatul calcă pe o pedală şi, în aceeaşi clipă, un ciocan automat îl izbeşte în frunte. Rapid, asistentul îi extrage ochii şi îi aşază într-un dispozitiv prevăzut cu un aparat foto. La cîtva timp după ce asistă la o astfel de experienţă, executată, chipurile, pe un manechin, naratorul, şi el medic, profesor de anatomie, se pomeneşte în laborator cu amanta şi colaboratoarea ilustrului coleg, care îi cere s-o ascundă. Bunăvoinţa gazdei nu ajută însă la nimic, femeia va fi găsită în curînd ucisă, cu ochii scoşi. Nu trece mult şi un colet aduce naratorului, din străinătate, ochii Tatianei şi ai asis-

tentului, și fotografiile lor. Pe peliculă, ochii acestuia din urmă conțin chipul femeii nenorocite, iar ai ei — chipul naratorului. Posedat de spaimă, povestitorul fuge din oraș, își lasă barbă, trăiește ascuns. Pînă într-o zi, cînd, răsfoind un ziar, găsește pe o listă de condamnați la moarte și numele cumplitului prieten. Peste puțin, poșta îi aduce, fotografiați și ochii acestuia. În luminile lor : Tatiana. Triumful iubirii !

Adiacente în ordinea tematică nuvelelor parcurse, cîteva narațiii (*Omul cu grimasă, În nopți de mai, Femeia din întuneric, Cicatricea* ș.a.) sînt construite pe ideea că omul nu e întreg fără iubire, fără poezie, fără aspirația de a-și transcende condiția.

Asemenea lui Gib I. Mihăescu, Victor Papilian a publicat un bun număr de nuvele prin care se îndepărtează de formula sa specifică. Unele din acestea sînt remarcabile, altele perfect neinteresante, cîteva direct puerile. În această din urmă categorie intră bucăți precum *Etapă, Emancipare, S-a împlinit legea, Minunea Sîntului Anton* și încă vreo cîteva, mai curînd predici sau discursuri convertite în pilde decît scrieri de imaginație : un ilustrativism naiv se substituie creației, preocuparea propagandistică ucide veridicitatea.

Niciunde, ilustrativismul nu se înfățișează atît de penibil ca în prozele în care este abordată — tendențios — chestiunea națională sau se combate propaganda antireligioasă. În aceste scrieri (*Ură, Aici rîul ne judecă, Copii fără Dumnezeu* etc.), epicul este modelat — pînă la un punct — în funcție de ceea ce e mai detestabil în gîndirism, în funcție de anume tendințe direct politice ale curentului.

Majoritatea nuvelelor pe tema deosebirilor naționale se desfășoară în medii specific ardelenești, dezvăluind uneori situații atît de singulare, încît capătă un aer exotic. Consemnările din cuprinsul lor denunță stări de lucruri posibile, selectate însă unilateral, prezentate simplist, fără seninătate, într-un spirit nu xenofob, dar izolaționist. Așezați de o parte și de alta a rîului, românii și sașii dintr-un anume sat formează două lumi paralele, ermetic închise, fiindu-și unii altora mai

străini, deși se cunosc, decît cetățenii unor țări diferite. Parcă n-ar trăi pe aceeași planetă. Românii n-au acces în casele, ba nici chiar în curțile sașilor, „domni" și „stăpîni", nici chiar dacă se întîmplă să le devină, prin alianță, rude apropiate. Însurat cu o româncă ce-i fusese întîi servitoare, lui Valter nu i-a trecut pragul niciodată socrul său, Artenie Grozavul. Nu-i este din principiu „slobod" să calce în domeniul unuia „de dincolo de rîu". Măriuca moare. Bătrînul se duce s-o vadă. Trece, nu fără emoție, podul, se îndreaptă spre casa „stăpînului", bate în poartă. Poarta nu se deschide. De dincolo, ivit în cadrul unei ferestruici, argatul rostește, ca întotdeauna, implacabilul: „ — Nu-i slobod, bade Grozavule !" Literar, narațiunea aceasta (*De dincolo de rîu*) e nulă, asemenea altor trei „nuvele ardelenești", apărute în *Gîndirea* în perioada 1940-1944. Scrise la temperatura indignării, care e drept că „face versul", ba (cum ne asigură Caragiale) chiar și proza — dar nu orice fel de vers și nu orice tip de proză (cine ar putea întreprinde, fremătînd de mînie, investigații psihologice ?!) —, aceste improvizații, cînd nu literaturizează facil evenimente la ordinea zilei, dezvăluie psihologii anormale, înfățișează cazuri clinice, care nu prezintă, estetic, nici un interes. Indignarea și revolta încercate de prozator în legătură cu atrocitățile horthiste de la Huedin (1940) era, evident, legitimă, și nici un om în toate mințile nu poate să nu o împărtășească, însă ea putea fi rostită cu mult mai multă eficacitate în articole. Alegînd literaturizarea, scriitorul a compus, în *S-a împlinit legea,* o istorisire incredibilă. În *Primul glas* este relatat un conflict dintre elevii români ai unui liceu chesaro-crăiesc și profesorul lor de istorie, care vrea să-i oblige a crede că Matei Corvin ar fi fost de origină maghiară. Tatăl unuia dintre elevi, preot, citește asupra lui blestemele Sfîntului Vasile. În *Nebunia,* contele Szentbenedikty, episcop romano-catolic de Alba-Iulia, furios că nu se mai permite înscrierea în școlile confesionale decît a elevilor de aceeași confesie, jubilează, în schimb, la aflarea veștii, de altminteri false, că s-ar dărîma catedrala ortodoxă din Cluj. Noap-

Cd. 5110 coala 51

tea, monseniorul se visează înfigînd cuțitul în ministrul educației naționale și aruncînd bombe asupra catedralei.

La antipodul moral, în raport cu personajele din aceste scrieri, se găsesc eroii—idealizați în chip naiv, simplist — ai unor mici nuvele, ca *Vecinul*, *De neînțeles*, țărani cu suflet simplu și drept, pentru care oamenii sînt cu toții vrednici de cinstire, indiferent de nație, și care, în consecință, fac bine oricui, în măsura posibilităților, fără a se întreba de ce lege e. Îmbolnăvindu-i-se lui Tibor un bou, vecinul său Gavrilă aduce copii, care cîntă *La iesle la Viflaim*, și vita se însănătoșește. Mîhnit că stăpîna lui, „méltóságosasszony", îndură mizerii din partea propriei fiice, care vrea să vîndă totul și să se mute la oraș, Mihai, care o slujise cu credință de cînd se știe, plănuiește să ceară călugărilor de la mănăstirea apropiată o chilie în care doamna baroană să-și trăiască zilele cîte le mai are, cu el și cu cîinele Bik. „Proprietatea se va șterge de pe pămînt. Așa e!... Dar sufletul stăpînii va rămîne nesmintit. Doamna va rămîne doamnă; el, slugă, și Bik, paznic de credință." Optica acestor povestiri e una sămănătoristă, mai precis, neosămănătoristă în variantă ardeleană, cu puternică amprentă religioasă tezistă. În armonie cu defunctul sămănătorism, resuscitat în anumite zone periferice ale beletristicii din Transilvania, se rezolvă și conflictul (psihologic) din *Obsesie*, unde o gravură înfățișînd execuția lui Horea provoacă unui student în anul întîi, fiu de moț, un adevărat traumatism. Cînd își revine, studentul cere tatălui său să-l ia acasă: „Nu vreau să știu de Kant și de Mozart... Moțul, de l-ai scos din munți, va să devină preot sau militar..." Nota aceluiași curent, vizibil adaptată doctrinei *Gîndirii*, o identificăm de asemenea în *Ulcica*. O bătrînă refuză cu obstinație să vîndă unei englezoaice o ulcică, cu care face „rînduiala morților", oricîți bani i se oferă și oricîte stăruințe se depun, dar, spunîndu-i-se că și Miss Arlington are un copil decedat, i-o dă pe degeaba. Tipic sămănătoristă e viziunea din *Păgînul*, ce înfășură în aureole portretul unui fost căpitan și sfetnic de taină al

lui Mihai Viteazul, boier strașnic, cu patruzeci de iobovnice, trei-patru în fiecare sat, și care își stăpînește domeniile ca un voievod, dînd foc bisericii (de aici denumirea de „păgîn") și rupînd în bucăți o carte de amenințare, trimisă de domn. Într-o noapte, își răpește cumnata, se însoară cu ea și, în delirul bucuriei pe care i-o dă sentimentul puterii, își eliberează țăranii de rumânie și anunță zidirea unei noi biserici, adăugînd că el „nu se teme de Dumnezeu", ci „îl iubește". Portretul eroului se desenează viguros, și narația suportă proba unei lecturi exigente.

De cu totul altă factură, psiholgică la modul dostoievskian, e nuvela *Sînge străin*, tezistă în spiritul obișnuit, însă teza este practic anulată de creație. Speculațiile pe tema sufletului slav („Păcatul vostru, al slavilor, este această concepție tristă a vieții... cu toții sînteți eroi dostoievskieni... cu toții aveți o misiune de îndeplinit, cu toții sînteți martiri, iluminați sau răzvrătiți...") se uită; fondul obiectiv al scrierii lasă, în schimb, o adîncă impresie. Neintenționat, probabil, Victor Papilian dă aici o replică nuvelei *De la noi, la Cladova* a lui Galaction. Fiică a unui ofițer sîrb și a unei fete de nobil siberian, Olenka e o fire bizară, unind aspirația la sublim cu perversitatea, puterea de iubire și jertfă, cu cea mai rece cruzime. Încă minoră, copil, ea se îndrăgostește aprig de unchiul ei și cearcă să-l ducă în ispită, în timp ce prietenia vărului de aceeași vîrstă o respinge, împingînd băiatul la sinucidere. Tragedia nu face decît s-o îndîrjească în hotărîrea inexorabilă. „La optsprezece ani — se confesează unchiului —, intru în mănăstire... Acolo te voi aștepta... Te voi aștepta, rugîndu-mă... Dacă există Dumnezeu, el mi te va aduce cu siguranță..."

Dacă în prozele menționate (mai puțin, evident, în *Sînge străin)* dăm de neosămănătorism, altele, de nivelul celor mai puțin izbutite dintre acestea, se înscriu tipologic în orizontul poporanismului, tendința lor fiind aceea de a răspîndi o atmosferă de înțelegere, de simpatie, un sentiment de milă pentru sărmanii din lumea satului, apăsați și loviți (*O Kati oarecare*, *Prea multă putere*, *Maternitate*).

În afara oricărui tezism sînt o sumă de producțiuni, tematic extrem de diverse și foarte inegale sub aspectul realizării. *Fără titlu* se menține în simpla anecdotică, nu prea hazoasă, relatînd pățania unui tînăr cercetător care, descoperind o nouă specie de purece, își vede gloria uzurpată de un englez. Acesta din urmă îi mai ia și iubita, după ce experimentează, la cerere, purecele pe pielea lui, spre a-i demonstra că nu e — cum susținea el — inofensiv. *Întîlnire* înfățișează întîlnirea emoționantă a unui colonel cu preotul și moașa regimentului pe care îl comandase în timpul războiului. Psihologic, superficială. Mai multă adîncime este în *Neîngropat*. Fiul unui fost ofițer, mort de mult, citește în ziar că a încetat din viață un anume general, dușmănit de moarte de tatăl său și pe care, ajuns să fie degradat, îl scuipase pe stradă. Cu sufletul muncit de remușcări, pleacă degrabă la București, spre a-i căuta mormîntul. Dar cadavrul fusese incinerat. Răscolit, muncit de sentimentul că atîta timp cît cenușa „dușmanului" rămîne la crematoriu, propriul său copil mort de cîțiva ani este ca și neîngropat, nu are odihnă pînă ce nu asigură înmormîntarea creștinească a generalului. *Un nedreptățit* aduce o psihologie de veleitar senil. Prin fiica lui, studentă, căpitanul în retragere Leonte Surdulescu reușește să-și introducă o poezie anostă într-o revistă. Încurajat, începe apoi să terorizeze edituri, instituții, persoane particulare, solicită audiență la Palat, totul în vederea editării zecilor sale de volume în manuscris. Eșuînd în toate aceste demersuri, bătrînul trece, drept răzbunare, la mozaism. În cele din urmă, se spînzură, cu o cunună de lămîiță pe cap. Asta, în ajunul nunții fiicei sale. Natură balzaciană, personajul are totodată ceva din Simion Tulea al lui G. Călinescu. Un alienat sau, în orice caz, un candidat la paranoia este personajul din *Victorie*. Criza începe în urma lecturii romanului *Simfonia fantastică* de Cezar Petrescu. Furios pe „dobitocul" de Grigore Stolnicul, fiindcă se lasă terorizat de o muscă, cititorul — un general — cade exact în aceeași cursă, ajungînd să fie obsedat de ceea ce îi pare a fi o insectă pe chelia oboistului din-

tr-o orchestră și începînd să urzească un întreg plan strategic de suprimare a ei, cu binoclul, lansat din lojă. Obține însă „victoria", mai economic, proiectînd în capul instrumentistului cocoloașe de hîrtie. *Iată marfa, stăpîne...* e o frumoasă istorisire de inspirație biblică, în care, pe un decor de decadență romană, se profilează chipuri ale primilor creștini, în centru fiind Luca, evanghelistul, medic de profesie, care, cu semnul crucii, sfărîmă lanțurile sclavilor. Nuvela are compoziție clasică și un hieratism de mozaic bizantin. Remarcabile sînt două povestiri de război, ambele descriind agonii. În una moare un ofițer care, profesor de statistică în viața civilă, vrea să rămînă, chiar în starea în care se găsește, lucid și flegmatic, batjocorindu-și în gînd camarazii care tălmăcesc vise, ghicesc în cafea și umblă cu iconițe și cruciulițe la gît, cu bucăți de lemn prin buzunare. Dar mintea începe să nu-l mai asculte. Printr-o răsturnare și învălmășire a timpurilor, se vede cînd școlar, primind, de Crăciun, daruri de la fiica directorului, costumată în înger, cînd militar căruia i s-a încredințat o importantă misie : aceea de a... se spovedi. În iarbă aude bătăi de ceas. Ceasul se află într-o iconiță și este un cariu. Brațului său rănit i se substituie acela, de scîndură, al îngerului, care e fiica directorului. Călătorește spre „fîntînile soarelui", dus de păianjenul pe care medicul nu-l lăsase, din superstiție, să-l ucidă. Păianjenul e chiar soarele : „Soarele ne poartă... el e păianjenul nostru porte-bonheur..." Tunurile inamice nu sînt tunuri, e doar tic-tacul cariului. Cînd sanitarul îl ridică pe targă, are senzația înălțării, pe aripa de foiță a îngerului, în azur : „Lumină... lumină..." (*Moartea lui Teodosie Runcanu*). În cealaltă nuvelă, un soldat incendiază un tanc și este rănit grav în timpul operațiunii. Fire poetică, mitizantă, Tudor Preoteasa acționează ca un posedat, cu sentimentul de a participa la o bătălie din *Apocalips*. Asumîndu-și funcții de arhanghel, decide să-și salveze sergentul rănit, „să-l ducă de aici, de la prispa Iadului, departe... pînă la prispa lor, acasă în Amaradia". Nu izbutește însă decît să se tîrască anevoie pînă la el și să-i așeze capul pe pieptul său. Ceea ce nu reușește brațul împlinește

închipuirea. Aceasta îl duce acasă, la Amaradia, unde este „vama văzduhului" :

„ . . . Se găsește la vama văzduhului, unde omul cuminte lasă toate ispitele, ca să-și curețe sufletul. [. . .] De aici înainte nu mai este nici întuneric, nici durere." *(Cîntec de pe Amaradia)*

Epic pur aduce nuvela *Din părțile Seghedinului*, imobilizînd într-o construcție sobră, mériméană, privelişti de lume ardeleană sumbră, asemenea aceleia din *Prăpastia*, *Spaima* sau *În întuneric* de Ion Agârbiceanu. Un orb, „faima satului", „doftor la toate boalele și meșter la toate neputințele", vraci iscusit, putînd „să lege și să dezlege orice necazuri", turbă. Sare la o femeie și o strînge de gît, sugrumă o vacă, mușcă niște copii. Fără cuvînt, sătenii formează potere și, așteptîndu-l la marginea comunei, ca înainte cu doar cîteva zile pe cîinele preotului, de la care presupun că i se trage beteșugul, îl împușcă. Aceeași atmosferă ardelenească și agârbiceniană, în *Se dezmorțesc sufletele*, cronică a vieții unui sat, în etapa finală a primului război mondial.

O interesantă notă — iarăși liberă de orice tendențiozitate — fac nuvelele umoristice, grupate, cele mai multe, împreună cu altele, grave, în volumul *Nuvele oltenești* (1946). Cea mai savuroasă e *Ceartă olteneasca*, îndeosebi prin limbaj. Relatează conflictul dintre doi frați, unul înstărit și fără copii, altul sărac și prolific. Cel dintîi ar vrea să înfieze o fetiță a celuilalt, care însă nu i-o dă decît după multe certuri și tîrguieli, contra unei anumite sume. Cînd s-o ia, se împotrivește cumnată-sa. Mai plătește ceva, dar tot n-o duce încă acasă, iar cînd, după tergiversări repetate, are în sfîrșit parte de această bucurie, este însoțit de-a lungul satului de cumnată și două nepoate, care bocesc, de parcă ar fi la înmormîntare :

„— De ce nu te lepădai, muică, înainte să te fi făcut! . . . [. . .] Muică, muică, mînca-ți-aș ochii și țîțișoarele [. . .]. Nu mă lăsați, oameni buni, nu mă lăsați, lume albă . . ."

Hazul e și mai mare de-aci încolo. Într-o noapte, părinții adevărați îi scot din casă pe cei doi adoptivi, strigîndu-le că au fost prădați de hoți, și fură fetița. Certuri, amenințări cu justiția, felurite situații comice, în cursul cărora un dialog, mereu același, revine ca un lait-motiv :

„— Milogule, milogule . . . fire-ai tu al dracului să fii . . .

— De ce mă drăcui, mă, nană ?

— Fiindcă ești milog și tîlhar.

— De ce-s tîlhar, mă, nană ?

— Fin'c'așa te-a făcut Dumnezeu, milog și tîlhar . . . Și taci dracului din gură c'odat' te omor.

— De ce mă omori, mă nană ?

— Să scape lumea d-un milog și d-un orbete ca tine . . . să nu mai faci umbră pămîntului de pomană . . .

— Și dacă mă omori, cin'intră-n pușcărie ?

— Te omor și te plătesc pe bani . . . fire-ai tu afurisit să fii, cu inima și cu ficații din tine."

Dacă, voind să se edifice asupra lui Victor Papilian, cineva i-ar citi nuvelele, și-ar forma o imagine falsă. Talentului acestui scriitor îi sînt necesare, spre a-și da întreaga măsură, spații vaste, în care să se poată desfășura neobstacolat, defrișînd pămînturi virgine și înălțînd construcții colosale. El trebuie căutat așadar în romane. Nu, desigur, în *Ne leagă pămîntul*, dar în cele următoare : *În credința celor șapte sfeșnice*, *Fără limită*, *Chinuiții nemuririi*. În cel dintîi, mai ales. Aici nu le putem, firește, analiza decît în aspectele de conținut, raportate la ideologia *Gîndirii*, însă, chiar și numai din acest unghi privite, clocotul de viață pe care îl închid se comunică.

Cînd, în *Ideea liberă*, își recunoștea afinități cu mișcarea gîndiristă, scriitorul preciza că ele se exprimă cu evidență în „nuvelele ardelenești" și mai cu seamă în romanul *În credința celor șapte sfeșnice*. Noi le-am identificat și în alte narații. Citatul roman e, oricum, o scriere cu teză, iar aceasta concordă cu orientarea *Gîndirii*. Așa cum a remarcat Ion Chinezu, în

Gînd românesc, la apariţie, „sensul ultim al romanului este [...] o puternică apologie a ortodoxiei."[1] Reflecxiile unuia dintre personaje traduc, fără nici o îndoială, convingeri care erau, cel puţin parţial, şi ale autorului. Într-o convorbire cu un preot ortodox de ţară, respectivul personaj, inginerul Eugen Bălăceanu, pledează pentru o angajare activă a confesiunii ortodoxe în lupta politică. Iată dialogul, fragmentar :

„— Părinte, e luptă mare azi la noi... Războiul a fost doar o introducere. Acum se desfăşoară marea bătălie... Cine are în el instinctul demnităţii de om şi de român trebuie să se ridice. [...] Bárány e mai tare ca dumneavoastră... el ştie să scoată din pristol şi pumnalul...

— Pe noi ne opreşte...

— Cine ?

— Credinţa.

— La o parte, părinte... Astea-s considerente teoretice care ascund doar neputinţă... Avem nevoie de o ortodoxie agresivă, violentă şi nemiloasă... Avem nevoie de o inchiziţie ortodoxă, de cruciade ortodoxe...

— Imposibil, domnule inginer, ar fi să ne distrugem credinţa...

— Da, părinte... S-o distrugem... Alta la rînd... O ortodoxie înnoită, potrivită luptei..."

Ne găsim într-o localitate din inima Ardealului, imediat după unirea din 1918. Prin actul de la 1 decembrie — considera scriitorul — se realizase unificarea administrativă, nu şi osmoza sufletească dintre românii de aici şi cei de dincolo de Carpaţi. Statul, credea Victor Papilian, nu era în măsură să o înfăptuiască, întrucît, „organizat pe temeiul materialismului şi laicismului Revoluţiei Franceze", nu s-ar fi deosebit în ochii românilor transilvăneni, pentru care unirea cu „fraţii lor de aceeaşi credinţă" însemna „solidaritate sufletească pe temeiul tradiţiei creştine şi naţionale", de fostul stat austro-ungar, „căruia, atîta amar de vreme,

[1] Ion Chinezu, *Pagini de critică*, ed. îngrijită şi prefaţată de I. Negoiţescu, E.P.L., 1969, p. 112.

îi făcură opoziţie."[1] Rolul de factor al coeziunii sufleteşti, al cimentării unităţii naţionale, revenea, după opinia profesorului clujean, ortodoxiei. Insinuată în roman cu un tact perfect, această concepţie este total absorbită de materia epică. Viaţa năvăleşte în paginile cărţii atît de tumultuos, rupînd schemele prestabilite, încît cine vrea să le reconstituie se vede pus în situaţia de-a înota, bîjbîind, prin valuri. Deruta nu este exclusă. I-a căzut victimă însuşi G. Călinescu, a cărui impresie că „romancierul ridiculizează pe ortodocşii din Ardeal, luînd partea catolicilor"[2], întoarce pur şi simplu pe dos intenţia autorului.

Dar să dăm, mai bine, cuvîntul eposului. Teatrul operaţiunilor (căci se duce război în toată regula, deşi nesîngeros) e localizat în apropiere de Turda, centrul găsindu-se în satul — la data respectivă — Ghiriş, ulterior Cîmpia Turzii. Frămîntările de aici rezumă procesul complex de reaşezare a vieţii ardelene, proces menit să afecteze toate structurile ţinutului eliberat, materiale şi sufleteşti. Din primele pagini începe să se alcătuiască un larg caleidoscop incluzînd umanitatea din cuprinsul Transilvaniei cu toţi constituenţii ei de natură etnică, socială, confesională, politică. Succesiv sau simultan îşi fac apariţia muncitori, ţărani, lucrători sezonieri, meseriaşi, servitori, jandarmi, preoţi, liceeni şi gimnazişti, intelectuali de diferite nivele şi profesii, funcţionari, lume aristocratică şi lume interlopă, oameni de toate naţionalităţile şi religiile, de cele mai felurite convingeri politice. Atent mai cu seamă la fenomenul religios, scriitorul realizează un mare roman confesional, singurul de acest gen, vrednic de interes, în literatura română. Surprinse în plină competiţie, diversele confesiuni îşi dispută nu atît conştiinţele, cît capitalul politic, în speţă, electoral, pe care îl reprezintă credincioşii. Chestiunile de natură dogmatică trec

[1] Victor Papilian, *Nichifor Crainic şi Ardealul*, în *Gîndirea*, XIX, nr. 4, aprilie 1940, p. 298.

[2] G. Călinescu, *Istoria literaturii române...*, Bucureşti, Fundaţia regală pentru literatură şi artă, 1941, p. 842.

pe planul al doilea, cînd nu sînt direct eludate. La mulţi, îmbrăţişarea unei credinţe sau alteia e dictată de pura oportunitate. Tabor şi ţiganii lui condiţionează trecerea la milenişti de acordarea din partea mai marelui acestora a îngăduinţei de a trăi cum au apucat, culcîndu-se cu propriile surori, mame şi fiice ; Voniga, chiaburul din Grind, s-ar pocăi, dacă aceiaşi milenişti l-ar ajuta să alunge din sat preotul greco-catolic. Biserica cea mai puternică este cea romano-catolică. Păstrîndu-şi neatinse toate privilegiile cîştigate de-a lungul secolelor, ea îşi asumă, prin reverendul Bárány şi anturajul său, de conivenţă cu familia grofească a Kristoffilor, rolul de principală forţă ostilă încadrării în ordinea noului stat, organizatoare a rezistenţei împotriva legiferărilor menite să limiteze puterea nobilimii, dînd curs unor mult aşteptate reforme democratice. Cu complicitatea prefectului, unit, e zădărnicită astfel aplicarea legii împroprietăririi, ţăranii declarînd în scris (sub teroarea zvonurilor, răspîndite de cei interesaţi, despre o posibilă reinstalare a administraţiei maghiare) că nu acceptă pămînt dintr-al bisericii romano-catolice. În timp ce greco-catolicii fac, involuntar, jocul foştilor opresori, reformaţii, păstoriţi de lumeţul Horváth, se aliază tactic, spre a-şi răzbuna complexul de inferioritate, confesional, cu ortodocşii, împotriva conaţionalilor papistaşi. Port-vocea românilor de dreaptă credinţă e protopopul Prăgoi, însă sprijinitorul lor efectiv e şeful de post Bădiţoiu, care vede în ordodoxie un factor al consolidării statului. Întrucît ortodocşii nu au locaş de rugăciune, jandarmul se străduieşte din răsputeri să li-l dea, luîndu-l de la romano-catolici. E vorba de o capelă, rar utilizată, deoarece posesorii ei dispun de încă două biserici. Apartenenţele confesionale reflectă, cum se vede, raporturi sociale şi naţionale de forţe. Politica bisericească a reprezentanţilor Romei urmăreşte subminarea statului român, ea folosind în acest scop, pe lîngă alte mijloace, indolenţa şi inconştienţa românilor înşişi. „Pocăiţii" de diferite orientări, anarhiştii şi cei taxaţi astfel sînt, cu sau fără ştiinţă, instrumentele ei, uniţii îi facilitează maşinaţiunile subversive ; nu mai

puţin anumiţi intelectuali, retraşi, asemenea lui Camil Bălăceanu, în turnul de fildeş, dar acoperind, fără să-şi dea seama, cu prestigiul lor activităţi subversive şi întreţinînd cu persoane din lumea foştilor stăpîni ai Ardealului, precum tînăra contesă Kristoffi Irén, raporturi cordiale, speculate politic de cei ce ar vrea să întoarcă lucrurile la starea lor de înainte de război.

Eşafodajul ideologic al cărţii rămîne tot timpul acoperit de spectacol. Simpatiile şi antipatiile autorului nu duc, precum în unele nuvele, la simplificări psihologice, la dirijarea fortuită a conduitei personajelor, la construirea de situaţii neverosimile. Eroii ale căror atitudini de principiu exprimă poziţia autorului nu sînt în nici un sens idealizaţi. Astfel Bădiţoiu, şeful de post, e un tipic jandarm de pe vremuri, redus, brutal şi vulgar ; Prăgoi — un popă lacom, intolerant, preocupat exclusiv de aspectul secular al vieţii religioase. Personajele, acţiunea în totalitate nu urmează decît logica propriei naturi, autorul nu face decît să declanşeze torentul de oameni şi întîmplări. Revărsat diluvial pe mai bine de 600 de pagini mari, dense şi la figurat şi la propriu, romanul se înfăţişează ca un imens furnicar omenesc ; viaţa irumpe în el, elementar, făpturile se agită sub impulsul celor mai diferite pasiuni, ambiţii şi veleităţi, în majoritatea cazurilor fără a realiza semnificaţia majoră a propriilor acte. Acei care, ca reverendul Bárány, pun la cale cu luciditate acţiuni antistatale, care trag marile sfori, nu sînt aduşi în scenă sau, în orice caz, nu într-o astfel de postură. Ei rămîn regizorii nevăzuţi, bănuiţi, cel mult, ai anumitor evenimente.

De altfel, întreaga frescă îndeplineşte doar o funcţie de cadru, de *arrière-plan,* menit să reliefeze linia principală a subiectului, s-o aşeze într-o perspectivă edificantă. Această linie o trasează înălţarea şi prăbuşirea lui Maxim Muscă, servitor al fraţilor Bălăceanu şi întemeietorul la Ghiriş al bisericii mileniste. Fost laborant la universitatea din Cluj şi membru marcant al adunării de acolo, dizolvată, om cu o relativ bogată experienţă a vieţii, ca unul ce se îndeletnicise cu multe

pînă să ajungă unde se află, autodidact mărginit şi fanatic, lipsit de orice cultură umanistică („lumească"), dar cunoscînd Biblia la perfecţie, reproducînd orice verset, din memorie, cu o exactitate cibernetică şi cu precisa indicare a provenienţei, personajul, rudimentar şi complex, temperament instabil, psihologie marcată de cele mai violente contraste, lasă o extraordinară impresie. Docil şi obsecvios faţă de stăpîni, prompt şi leal în îndeplinirea obligaţiilor de serviciu, disciplinat ca un militar (în armată fusese sergent instructor), modest pînă la umilinţă, şters cu premeditare, el are, paralel, o conştiinţă de sine exacerbată şi, dacă, provocat de un „domn" la discuţie, se bîlbîie la început şi încearcă s-o eludeze, de îndată ce dialogul atinge chestiuni teologice, sluga se aprinde şi devine locvace, vorbeşte răspicat, cu o siguranţă perfectă, cu înflăcărare de misionar. Crezîndu-se mesager al lui Hristos, dacă nu chiar — cum îl flatează unii, cu inocenţă sau perfidie — Isus Hristos însuşi, încredinţat că prin el se pregăteşte „legarea Satanei" şi instaurarea împărăţiei de o mie ani a Mielului („mileniul"), „învăţătorul" e un tipic om cu viaţă dublă, una în conduita civică şi alta în adunare, fiecare din acestea dedublîndu-se la rîndul ei contrastant, şi derivatele lor asemenea, atît în planul obiectiv, cît şi în cel psihic, secret, astfel încît personajul ni se înfăţişează mereu sub alt chip. Blajin şi irascibil, tandru şi crud, fratern şi despotic, laş şi agresiv, linguşitor şi arogant, calm şi violent, scrupulos, înclinat a-şi face procese de conştiinţă din orice, şi capabil de orice nemernicie, comiţînd infamii şi suferind, din pricina lor, crîncene remuşcări, torturat de pofte carnale şi refuzîndu-şi orice apropiere de vreo femeie, fie aceea chiar propria soţie, ba hotărîndu-se chiar să se castreze, detaşat în anume clipe de tot ce e pămîntean, alteori ros de cele mai abjecte invidii, neezitînd să profeseze delaţiunea, spre a-şi răpune rivalii, chiar virtuali, parcurgînd stări de apatie şi avînd momente de furie demenţială, ca acelea în care sfîşie portretele întemeietorilor milenismului, pe al lui Russel, mai întîi, apoi, după un timp, şi pe al lui Rutherford,

spiritul lui Maxim Muscă uneşte cel mai sincer şi prăpăstios misticism cu ambiţia cea mai vulgară, cu o sete de autoafirmare, patologică. Minţind, ascultînd pe la uşi, neezitînd să practice codoşlîcul, uneltind, bătînd, mîngîind, ocărînd, predicînd, comportîndu-se faţă de prozeliţi ciocoieşte şi mărturisindu-şi păcatele, public, servitorul cu veleităţi de stăpînitor de noroade face toate acestea sub dublu impuls : al impacienţei de a-şi duce la îndeplinire, indiferent prin ce mijloace, presupusa solie şi al naturii sale bolnave. Elanul religios şi nebunia, aspiraţia la viaţa eternă şi zbuciumul paranoic se confundă şi se confruntă permanent în acest duh nefericit, dostoievskian. Maxim Muscă luptă pentru întemeierea împărăţiei lui Dumnezeu şi încheie cartel electoral cu unii ce profesează un ateism atroce, combătuţi anterior, tîrguindu-se pentru locurile în consiliul comunal. Întemeiază adunare sfîntă, parte a bisericii simbolice din Laodicea, menită să dinamiteze stăpînirea diavolului, şi, spre a fi lăsat să-şi ţină şedinţele, se gudură servil pe lîngă şeful de jandarmi, angajîndu-se să-i procure femei şi fiind gata, *in extremis*, să-şi împingă în braţele lui chiar nevasta. Combate „ecleziasticismul" cu ură de moarte, dar, fascinat de Kristoffi Irén, prietena intimă a lui Bárány, salvează, printr-o mişelie, pe acest duşman înrăit al statului român, într-un moment critic pentru el, distrugînd implicit pe şeful de post, linguşit pînă atunci. Acesta din urmă descoperise în capela romano-catolică arme. Muscă îşi pune pe unul din adepţi, care aştepta de mult un prilej de a lovi în reprezentantul autorităţii, să declare că el le-a depozitat acolo, în secret, constrîns de Bădiţoiu, parohia romano-catolică neavînd nici un amestec şi nici o ştire. Urmarea este detaşarea lui Bădiţoiu în Dobrogea, unde va pieri în luptă cu comitagiii. Om, aşadar, al tuturor antinomiilor, suflet ulcerat, Maxim Muscă parcurge în roman o grea criză de alienare, de care se eliberează prin defulare violentă. Antimilitarist, refuzînd, în conformitate cu învăţătura pe care o propagă, chiar şi numai să atingă o armă de foc, el ajunge — la capătul unei deosebit de dramatice evoluţii, puncta-

tă de o tentativă de sinucidere — să împuște, într-o noapte, pe acel ce-i uzurpase șefia. Învederînd încă o dată, spectacular, discontinuitatea psihică a personajului, acest act eliberator o și curmă. Restituit existenței comune, Maxim Muscă devine prin aceasta perfect neinteresant, însul demonic instalîndu-se în spațiul cenușiu al banalității.

În jurul predicatorului, mișună un roi întreg de „frați" și „surori", ființe de tot soiul, specimene din cele mai suspecte și insalubre, de-a valma cu simpli dezmoșteniți, săraci cu duhul, cu spirite dezaxate sau doar nefericite. Printre primii vin la adunare doi muncitori amăriți, adevărați paria, Bidigă și Samoilă, o fată, Maria, cu funcțiile vitale deviate de la normal prin ascеză, împreună cu un vlăjgan, Colceriu, care se ține de ea cu obstinație, fără succes, un fost cerșetor, Kolcsonai. Curînd, mica societate se va lărgi și fizionomiile morale ale componenților se vor preciza tot mai clar. În timp ce sărmanii lucrători necalificați rămîn ceea ce se arătaseră de la început a fi, ca și Colceriu, de altfel, izgonit din adunare, iar Maria se definește în accese de delir mistic, ce le repetă caricatural pe acele ale Sfintei Tereza, substituind lui Isus pe Maxim Muscă, prin care se va și elibera în cele din urmă de feciorie, sursa exaltării isterice, Kolcsonai se va releva ca arivist bestial, duh tenebros, infernal, voință rece, nereținută de nici un scrupul. Ahtiat de glorie și putere, numitul profită de plecarea lui Maxim Muscă într-altă localitate, în scopuri misionare, spre a prezida el adunarea, fără mandat, mod perfid de a se înscăuna șef, înlăturîndu-l pe cel de drept. Cu de la sine putere, Kolcsonai mută adunarea în altă casă, cîștigă de partea lui enoriașii activi și îi asmuță împotriva rivalului, își organizează propriul cult, cîștigînd o autoritate nediscutată, iar pe fostul păstor îl scoate, cu concursul devoților și sprijinit cu eficacitate de un misterios personaj din afară, eretic, îi ia nevasta și îi răpește pînă și mica proprietate literară, tipărind sub semnătura sa imnul celor „șapte sfeșnice de aur", compus de Muscă. Pe măsură ce existența personajului central își urmează tra-

iectoria fatală, noi și noi chipuri prind contur în mica lui republică teocratică. O amintire de neșters lasă turbulentul Biró, sperjur, element subversiv, în stare de orice mîrșăvie, Smorl, țicnit și cărturar, cunoscînd deopotrivă Biblia și Kabala, practicînd mozaismul și creștinismul în varianta milenistă, simultan, Keresztesi, nebun de legat, care, avînd nevoie, pentru experiențe tainice, de frînghie de om spînzurat, pune pe cale strangularea unei femei și care, murindu-i băiatul, reîncarnare, după el, a lui Hristos, se duce a treia noapte în cimitir, spre a-l vedea înviind. O apariție uluitoare este Mămăruț, șarlatan de geniu, inventiv ca un autor de romane de groază și ticălos cum nu sînt decît acei care jură strîmb pentru bani și denunțătorii de profesie. Escrocul se introduce în anturajul lui Maxim Muscă, ticluindu-și o biografie fabuloasă, atribuindu-și toate nelegiuirile posibile, de la sodomie la omucidere, pentru care cerul l-ar fi pedepsit, lovindu-l cu lepră, nu fără a-i acorda, totuși, șanse de izbăvire. Un sihastru de prin părțile Baicalului, care, precum a înțeles, era însuși Tatăl, l-ar fi vindecat parțial, un altul, de pe Iordan (Fiul), i-ar fi îndepărtat și restul rănilor, afară de una, de pe piept. De aceasta speră că are să-l scape Duhul Sfînt, pe care îl presupune instalat în Muscă. În adunări înalță vanitosului presviter cele mai deșănțate osanale, în particular îi declară că el este omul îmbrăcat în haină de in, cu călimară la brîu, din profeția lui Ezechiel, și că, după a doua sărutare rituală a lui, așa-zisa rană (în fapt, o pată de vopsea) a încetat să-l mai doară, pentru ca deodată, trecînd de partea lui Kolcsonai, să înceapă a-l huli în toate felurile și să-l îmbrîncească afară, din adunare. Schimbarea nu e fără substrat, cum în genere acțiunile pretinsului lepros nu sînt gratuite. După cum o află Maxim Muscă, prea tîrziu și deci fără folos pentru el, dar cu un bun efect de ordin literar, Mămăruț primește de la un anume Katona Zoltán din Ilva-Mică, lider milenist de nuanță russelită, ce încercase să-și subordoneze biserica din Ghiriș încă de la înființare, sume considerabile, de proveniență americană. Memorabilă e figura profesorului Petri, un soi de

Sfîntul Pavel al comunității. Asistent universitar la Cluj și protector al viitorului prooroc în vremea cînd acesta era acolo, laborant, eminent profesor mai apoi la universitatea din Szeged, celebritate științifică, Petri se înființează într-o bună zi în satul de lîngă Turda, unde va rămîne profesor secundar, ca și anonim, spre a se umili și lepăda de știința „diavolească". Motivația acestei decizii nu ni se dezvăluie, de aici și impresia de șarjă, de forțare a notei în descrierea personajului ; însă dacă acordăm „pocăirii" lui caracterul unei mutații tipologice, posibilă în urma unei dereglări psihice (nesugerată în roman, ceea ce e, fără îndoială, o lacună), logica interioară a comportamentului său derutant se lămurește. Membru de rînd al ecleziei, profesorul adoptă față de Maxim Muscă atitudinea unui subaltern, a executorului docil, îl informează ce gîndesc alți credincioși și îi cere să fie mînă forte. Activînd cu zelul neofitului, respectînd disciplina de confrerie militărește, el emite opinii de apostol impacient și săvîrșește acte de nebun. Nimic, nici un soi de considerente abstracte, nici o prescripție morală, nu trebuie, după el, să frîneze expansiunea sectei. Să fie primiți în comunitate, așa cum sînt și în condițiile puse de ei, și țiganii incestuoși, și chiaburul cupid și vindicativ, toți cei ce vor să intre ! Dorind creșterea bisericii, el nu urmărește, implicit, propria ascensiune. Mărire putea obține, și o chiar avusese, la cu totul altă scară, în afara oștirii Domnului, în care s-a încadrat tocmai în scopul autoumilirii. Spre a-și înfrînge și ultimele reziduuri ale trufiei, fostul profesor de universitate se însoară cu o țărancă toantă, slută și cu un picior de lemn, avînd în ziua nunții, satisfacția spirituală de a fi bătut de jandarmi pentru credință. Supus orbește șefului, oricine ar fi el, Petri îl abandonează, fără a-și face probleme, pe Muscă, atunci cînd acesta este dat la o parte, ba, mai mult, ca mandatar al noii domnii, îi comunică el însuși decizia de caterisire.

Ce tulbură în roman e sensul lui parabolic implicit, constituit indiferent de voința autorului. După toate indiciile, prozatorul pare să fi urmărit discreditarea

opticii pseudo-raisoneurului cărții, profesorul universitar Camil Bălăceanu, care, făcîndu-și din personajul central, fără ca acesta s-o bănuiască, obiect de studiu, caută să-și reprezinte inductiv, prin observarea demersurilor lui și a rezultatelor, geneza religiilor de sorginte populară, în special a creștinismului. Roman, în consecință, polemic, *În credința celor șapte sfeșnice* construiește o mitologie parodică, cu un Isus de carnaval, Mesia ratat, ridicul, și ucenici pe potrivă. Răi, meschini, cruzi, vanitoși, scelerați, frații întru Domnul se dușmănesc între ei de moarte, fățiș de la sectă la sectă, ascuns în cadrul aceleiași comunități, se sapă unii pe alții, cu perfidie, se spionează, se bîrfesc, nu ezită, în încleștarea luptei pentru hegemonie, să se denunțe reciproc autorităților lumești, adică slujitorilor Satanei. O asemenea situație nu e însă specifică asociațiilor de sectanți moderni. Apostolii înșiși își disputau întîietatea (o atestă Evanghelia), și aceasta în prezența chiar a lui Rabi. Pare puțin probabil ca romancierul să fi intenționat o demitizare generală și radicală, totuși realismul observației sale pune în cauză, obiectiv, nu doar cutare sectă, ci însuși fenomentul mistic, indiferent de ce natură, religioasă sau profană. Oricît de „muscă" și oricît de puțin „maxim", fondatorul bisericii mileniste din Ghiriș posedă natura unui veritabil răscolitor de suflete, virtual reformator și păstor de gloate. Dacă nu se realizează nici măcar în marginile unei caricaturi de lume, atît de restrînsă, încît încape într-o odaie de servitor, nu e din cauza inferiorității intelectuale, a redusei culturi și (în genere) înzestrări personale (cei ce îl doboară nu au calitățile lui), ci numai fiindcă nu-i de ajuns de pervers spre a-și urma calea spre putere, fără să-i pese dacă e dreaptă sau nu. Cei care îi răpesc adunarea izbutesc mai mult decît el pentru că nu au nimic sfînt, nu cred în nimic, pentru că sînt amorali. În timp ce el se complică, de bine de rău, cu principii, străduindu-se să le potrivească unor realități cu care nu prea rimează, un Kolcsonai, un Mămăruț mint fără remușcări, constant, droghează moral pe cei naivi, fără a se automistifica implicit. Dincolo de aria spectacolului, însă cu influență efectivă, decisivă chiar, asupra desfășurării lui, persuasivul epistolier Katona

Cd. 5110 coala 52

Zoltán, căpetenia milenistă din Ilva-Mică, alt Bárány, fără titluri, dar agent, asemenea reverendului, al unor forțe oculte, antinaționale, păianjen veșnic la pîndă, cu pînzele deschise, lucrează spre mai marea glorie a bisericii din Laodicea, făcînd uz de toate mijloacele „spirituale", de la manipularea citatului sacru la șantaj.

Chiar dacă raportul dintre viziunea epică și existența obiectivă s-ar dovedi a nu fi de perfectă adecvare, pozițiile diferitelor biserici fiind prezentate cu un parti-pris confesional cel puțin unilateralizant, romanul rezistă prin forța intrinsecă a ficțiunii, prin faptul de a propune un univers plauzibil. Sîntem introduși într-un climat de coșmar, într-un infern sufletesc, într-o lume de „posedați", variantă autohtonă a celei din marele roman al lui Dostoievski. Oricîte defecte de construcție i-am putea găsi, oricîte inabilități de redactare, *În credința celor șapte sfeșnice* își situează autorul, incontestabil, printre marii romancieri.

De mult mai restrînsă cuprindere, adîncit în zone de viață aproape exclusiv interioară, cel de al doilea puternic roman, *Fără limită* (1937), are cu doctrina *Gîndirii* anume vagi relații doar în măsura în care zbuciumările și unele reflecții ale eroilor devin susceptibile de o interpretare în spirit evanghelic, ce nu e deloc singura posibilă. Și aici, ca în romanul anterior, ni se revelă o lume damnată. Eroii se agită convulsiv în căutarea unei fericiri imposibile, „fără limită", și, eșuînd, se abandonează fie nebuniei, fie mediocrității. Victimă, nu absolut inocentă, a cabalei unui coleg, judecătorul clujan Ermil Gărdăreanu iese din respectiva istorie zdruncinat. Devine melancolic, ursuz, începe să se comporte bizar. Își obligă nevasta să avorteze și, vizitînd-o la spital, își face amantă din sora care o îngrijește, iar pe aceasta o înșeală cu o prietenă a ei. Are și alte aventuri sexuale, concomitent, nu mai puțin sordide. Ce suscită interes e jocul de stări sufletești, atît ale judecătorului, cît și ale soției sale, Clarissa, urmărite paralel. Cititorul asistă la surparea temeliilor psihice ale unei căsnicii, luminată din interior. Toate ac-

tele de conștiință, întregul fel de a fi al soților se precizează antinomic. Preocupările, aspirațiile unuia sînt mereu în contratimp cu ale celuilalt. Cuprins de o adevărată furie erotică, Ermil îi dă curs plenar, extraconjugal, cu o conștiință a mișeliei supradimensionată de exasperarea de a nu avea remușcări. Clarissa, soție fără cusur, sobră, protocolară, suferă de a fi fost sărutată în vis de un necunoscut și, implicit, de a nu putea găsi o explicație acestei monstruoase infidelități onirice. După un timp, uitîndu-și amantele, judecătorul e încins de pasiune pentru soție, pe care se face luntre și punte spre a o cuceri, ca și cînd atunci ar fi cunoscut-o. Ea însă dorește acum obsesiv pe un altul, și acela se nimerește a fi tocmai omul de pe urma căruia Ermil avusese de suferit, colegul său Păianu, președintele tribunalului. Într-o etapă ulterioară a dramei, soțul e un exaltat euforic, pierdut pe de-a-ntregul în nori, iar soția, o femeie acră, țîfnoasă și pozitivă, încarnarea antispiritualității.

Nu numai împreună, ca soți, dar și fiecare în particular, Ermil și Clarissa Gărdăreanu sînt departe de a constitui un singur suflet. Psihologia fiecăruia e fracționată. El duce, pur și simplu, două vieți, opuse: una în planul obiectiv, alta, în acela al spiritului. Profesional se comportă destul de abil. Apatic, laș, fără personalitate, votînd în contra convingerilor, ajungînd să nu mai gîndească, ci să adopte automat poziția lui Păianu, deși îl dușmănește, Gărdăreanu e, pe de altă parte, un intelectual distins, un artist, și o creație muzicală, ce împrumută titlul romanului, îl consacră compozitor. Contradicția se declară, deconcertant, și în conduita erotică. Iubindu-și soția, judecătorul își satisface totuși apetitul carnal în afara căminului, și anume cu semi-prostituate, ba chiar cu o prostituată sadea, iar avansurile și chiar dovezile mișcătoare, pline de abnegație, de dragoste ale unor femei de condiția lui le respinge cu o eleganță oribilă. Aceasta nu spre a evita complicațiile, ci, la început, pentru că, obosit de intelectualitate, vrea senzații fruste, apoi, fiindcă se îndrăgostește la nebu-

nie de lucrătoarea cu care obișnuiește a se întîlni, clandestin, undeva la marginea orașului, într-o odaie infectă, special eliberată, bineînțeles contra cost, de locatarii ce așteaptă afară terminarea ședinței. Mai puțin aparente, procesele consumate în conștiința Clarissei indică o criză egal de intensă, provocatoare în cele din urmă a unei veritabile răsturnări în ordinea lăuntrică. Atrasă irezistibil de Păianu, înnebunit la rîndul său după ea, doamna Gărdăreanu se macină între pornirea de a i se arunca în brațe și o inhibiție paralizantă. Într-o seară, se întîlnește cu el în parc. Extaziați, îndrăgostiții își promit să-și devină în seara următoare amanți. Acasă, ea degustă cu anticipație, reprezentîndu-și-o în toate detaliile, fericirea apropiată. Dar a doua zi are migrenă și nu-i arde de dragoste. Ulterior, desperată de a fi ratat „clipa", pornește spre Păianu, hotărîtă să i se dea, pentru ca, aproape de casa lui, să fie cuprinsă brusc de un acut dezgust pentru aspectul fiziologic al dăruirii și să se întoarcă din drum.

Mereu în contradicție cu ele înseși, personajele nu rămîn, pe parcursul narației, ceea ce fuseseră inițial. Prozator de formație prin excelență modernă, Victor Papilian nu construiește, nici în *Fără limită*, nici în alte proze, „caractere". Și Ermil Gărdăreanu și nevastă-sa se schimbă în mai multe rînduri. Simplu *coureur*, o vreme, practicînd libertinajul erotic pentru destindere, pentru reechilibrare, judecătorul ajunge să-și facă din cea de a doua amantă, Floriția, un idol și, pierzîndu-o, să o adore mistic. Alienarea nu ține însă mult sau, mai exact spus, ia alte forme. O tentativă de asasinat, săvîrșită asupra lui (moment prea de senzație!) în plin tribunal, are sensibile repercursiuni în viața sa afectivă. Descoperind calitățile feminine ale soției (activizate de iubirea ei pentru Păianu), Ermil și-o dorește amantă și, nemulțumit de-a avea de la ea un singur copil, îi cere încă unul. Refuzată altădată cu o îndîrjire dusă pînă la dorința de a-și vedea moartă fiica, supraviețuirea biologică ajunge să-l preocupe atît de tiranic, încît, repezit de Clarissa, vrea ca spiritul său (cum se exprimă, emfatic) să ia chip de om, indiferent prin cine. În final,

personajul seamănă flori pe o groapă comună, în care fusese depus de curînd cadavrul unui homosexual, rostind numele fiicei sale, Bălașa, și al prostituatei defuncte Babița. Nu atît de sinuoasă, evoluția Clarissei e marcată, în schimb, în etapa ultimă, de o adevărată rupere de nivel, de pe urma căreia rezultă un nou personaj. Adusă de nevrozele pe care și le întreținuse cu un soi de voluptate masochistă în pragul demenței, doamna Gărdăreanu își descoperă subit, printr-o întîmplare, talente de afaceristă și, punînd la bătaie o importantă sumă, împrumutată în alt scop de la Păianu — care n-o mai interesează și căruia nu are de gînd să-i mai restituie vreodată banii („I-am plăcut? Să plătească!") — , începe să dea cu succes „lovituri".

Sensul tuturor acestor zvîrcoliri și, implicit, al romanului se exprimă tocmai în lipsa de sens, în dramatismul fără concluzie. Chinuiți de aspirația la absolut, eroii îl caută unde nu poate fi găsit sau tentează să-l realizeze cu mijloace neadecvate. Nu e doar vina lor, ci și consecința unor refulări și traume psihice, pe care un romancier dublat de un medic era mai în măsură decît oricine să le descrie. Soții Gărdăreanu pot fi făcuți răspunzători pentru propria nefericire în măsura în care nu depun suficiente sforțări spre a-și domina natura prin conștiință. În ce direcție și-ar fi putut dirija căutările nu prea reiese din datele obiective. Anume intervenții discursive, ca aceea a poetei Odiseia Vrabie (Vrăbiuța), personaj pitoresc și de o vibrantă umanitate, sînt, în sensul acelora ale învățatului din *Lupta*, bergsoniene, adică o condamnare a intelectualismului sterilizant:

„Instinctul de fără limită al copilului nimerește, poate, adevărul fundamental. Viața nudă e limitată: viață-moarte. Dar viața omului? Nu, nu... ea e fără limită. Prin imposibilitate de a cunoaște realul, sîntem excluși din lumea celorlalte făpturi. Viermii, meduzele și caracatițele îl cunosc, poate, și la fiecare mișcare îi simt opoziția. Dar periscopul sufletului nostru este greșit îndreptat peste... Te și miri că trăim, pe cît sîntem de neadaptați realului. Patria noastră este aiurea, iar

moartea — doar un obicei moștenit de la viermi, meduze și caracatițe ... "

Foarte departe de gîndirism, această filozofie rimează cu el printr-o singură idee: aceea că „patria noastră este aiurea". Realizarea de sine absolută ar implica, în consecință, transgresarea „limitei", dezmărginirea. E și concluzia (provizorie) la care ajunge Clarissa Gărdăreanu, zicîndu-și că adevărata iubire nu se poate înfăptui decît într-o altă lume, în moarte. În înțelegerea, obținută prin suferință, a lui Ermil Gărdăreanu, nelimitarea capătă expresie creștină:

„— Două sînt marile principii ale lumii ... Cel dintîi e geneza. La început, duhul lui Dumnezeu plutea deasupra apei [...]; al doilea principiu e al propagării Evangheliei, adică al durerii, căci Evanghelia e durerea răstignită pe crucea de tăcere. Fiecare trebuie să trăiască viața tuturor ... "

Eroul nu aplică însă aceste principii, enunțate, de altfel, în delir, în timpul spitalizării, și n-o face nici altcineva. Formulîndu-le, Gărdăreanu trăiește ca mai înainte, iar votul său, dat cu obișnuita blazare, pentru condamnarea la zece ani muncă silnică, pentru crimă, a celei pînă nu de mult divinizate e un act nu tocmai în spirit evanghelic. În consecință, vorbele personajului (și ale personajelor) nu demonstrează nimic; și nici cursul obiectiv al existenței lor. Romanul rămîne, ideologic, fără soluție — „fără limită" — , deschis, pasibil de interpretări diferite.

Neterminat și inedit[1], ultimul roman al lui Victor Papilian și-a luat întreaga materie din lumea medicală universitară. „Chinuiții nemuririi" sînt profesori, asistenți, șefi de lucrări, interni, savanți și veleitari, oameni de ispravă și secături, adepți de-ai lui Freud și adversari, ahtiați de glorie, năzuitori la imortalitate, angajați într-un permanent război rece dus de toți împotriva tuturor. Interferențe ale materiei romanești cu vreun aspect al doctrinei gîndiriste nu sînt sau, în tot

[1] Au apărut doar fragmente din el, în reviste (*Viața românească*, XXXVII, nr. 7-8-9, iulie-septembrie 1945; *Steaua*, XVII, nr. 10, și nr. 11, octombrie, noiembrie 1966).

cazul, memoria nu le semnalează. Căci — mărturisirea devine inevitabilă — consemnarea de față se bizuie pe o lectură veche de mai bine de un deceniu. Și din acest motiv, și pentru că există deocamdată doar în manuscris, ne putem dispensa de analiza romanului. Cu atît mai mult, cu cît nu studiem literatura lui Victor Papilian (și a nici unui alt scriitor) în sine, ci ne străduim doar să stabilim dacă și în ce măsură se resimte de pe urma colaborării autorului la *Gîndirea*.

VINTILĂ HORIA, OLGA CABA

Debutanți în perioada colaborării la *Gîndirea*, Olga Caba și viitorul transfug reacționar Vintilă Horia semnează aici (începînd, ea, din 1940, el, din 1936) proze poematice, livrești, de factură neoromentică, cu propensiuni în oniric, necontaminate în nici un fel de gîndirism. Ale lui (neadulterate de orientarea politică profascistă ce avea să-l înstrăineze de patrie) sînt, de regulă, lirice fără frîu, logoreice, patetice, revărsări ale unei sensibilități căreia, neajungîndu-i, luate separat, poemul, nuvela, eseul, deopotrivă de insistent frecvente, se instalează cînd în una din aceste specii, cînd în alta, sau le traversează simultan pe toate, amalgamînd istorisirea și reflecția, descrierea și discursul. Trama epică e, de fiecare dată, cu totul sumară, analiza psihologică, simbolul, parabola — inexistente. Un avocat se sinucide, nesuportînd conștiința culpei de a-și fi însușit, spre a plăti întreținerea soției bolnave la un spital în Elveția, moștenirea bănească a unui client orb (*Orbul*). Un actor ce interpretase rolul lui Don Juan moare, după reprezentație, în culise, sub ochii iubitei, care, nevrînd să-i supraviețuiască, își dă foc și, „ca o torță uriașă, se prăbuși în infern după Don Juan, bătută de fericirea de a-l fi regăsit pentru totdeauna" (*Ultima noapte a lui Don Juan*). În *Moartea imposibilă a lui Vladimir Noapteș*, naratorul, romancier, primește vizita nocturnă a dublului său, personaj în curs de alcătuire al cărții la care lucrează. În *Aventură sub lună*, Don Quijotte, Yago,

Doamna Bovary, Harap Alb ies din cărți, oameni în carne și oase. Mai strîns construită, *Nixia* e o povestire mitologică. Nixia, singura fecioară din Filiodora, aleasa lui Poseidon, renunță fără părere de rău la Helion, băiatul cu care se săruta sub chiparoși, spre a deveni mireasa zeului, și în cadrul unui ceremonial regizat de Tiofilar, marele preot, se abandonează valurilor mării. Adieri de autentică poezie acompaniază, în *Veronica*, idila nocturnă a unui cuplu studențesc, într-o pădure, la Sinaia. Însă toate aceste proze nu sînt nimic mai mult decît niște promițătoare exerciții.

Mai fin lucrate, cu o mai strictă supraveghere a compoziției, narațiunile Olgăi Caba sînt grațioase fantazii în gust prerafaelit, îndatorate scriiturii unui Oscar Wilde și a maeștrilor francezi ai simbolismului. Ieșind, într-o seară, pe malul mării, povestitoarea întîlnește Ondina, care o prezintă supușelor ei și îi arată cimitirul marin, în cuprinsul căruia, „în loc de cruci, se ridicau tufe de coral și în loc de sălcii se legănau alge" *(Ondinele)*. Altădată, naratoarea se întreține cu o sirenă *(Scoici)*. Cînd în spațiul povestirilor își fac apariția oameni, aceștia nu sînt mai puțin fantomatici. O turistă urcă să viziteze un vechi castel din apropierea orășelului scoțian Jedburg. Îl găsește închis, dar un tînăr îi povestește legenda Katherinei Kerr, cea care și-a înecat în ulei fierbinte copilul născut din iubirea cu un „fecior de zînă". Răpită de farmecul poveștii, se abandonează sărutării necunoscutului *(La răscruce de vînturi)*. Fermecată de o miniatură văzută în vitrina unui muzeu din Londra, o tînără, tot străină, crede a o recunoaște, preschimbată în om viu, la un bal. Pînă la urmă, se transformă în miniatură, ea însăși, spre a putea lua loc în vitrină, alături de iubitul din alt veac *(Ultima aventură a ducelui de Berry)*. Replică, intenționată sau nu, la *Aventura sub lună* a lui Vintilă Horia, o altă bucată face ca portretele din Luvru să coboare din tablouri, iar statuile, înviate, să circule prin săli și să-și vorbească *(După închiderea muzeului)*. Creația de viață e, și în prozele Olgăi Caba, nulă, toată valoarea lor stînd în darul de a sugera stări de vrajă, de a procura impresia de plutire în vis.

Aceștia sînt prozatorii notorii (unii de mare clasă) pe care *Gîndirea* i-a avut colaboratori apropiați, publicîndu-le unele dintre operele cele mai reprezentative.

Să-l adăugăm și pe **Damian Stănoiu ?** Salutat la debut, într-o notă curtenitoare, de însuși directorul publicației, lăudat de cronicarii literari, autorul *Cărții pustnicilor* semnează în *Gîndirea* o amplă povestire *(Mîntuirea lui Artemon*[1]*)*, un fragment de roman *(Povestea Calendarului*[2]*)* și predoslovia la *Duhovnicul maicilor*[3]. Cam puțin, mai ales dacă raportăm cantitativ aceste scrieri la întregul operei sale, fie și doar al celei de inspirație monastică, singura demnă de interes, a scriitorului. Cantitatea nu este însă un criteriu. Dacă spiritul *Gîndirii* pulsează în operă, e cazul de a-l semnala, indiferent dacă producțiunea în care îl recunoaștem a apărut sau nu în revistă.

Nimeni n-a zugrăvit mediul monahal atît de complet și fără *parti-pris* ca Damian Stănoiu. Creangă și toți prozatorii din secolul al XIX-lea vorbesc despre călugări incidental. Pentru Hogaș, părintele Ghermănuță, Glicherie, Varsănufie sînt făpturi exotice ; Sadoveanu relevă, nu o dată, sub rasă inimi de răzvrătiți sau de fugari în conflict cu societatea ; în nuvelistica lui D. D. Pătrășcanu, pustnicii sînt apariții episodice. Cu puține excepții, ca povestirea *Gratie și Palamon*, Galaction nu are narațiuni propriu-zise cu subiecte din viața claustrală, ci mai curînd însăilări lirice prilejuite de aspecte ale acestei vieți. Solicitat exclusiv de abjecția din mănăstiri, Arghezi își exercită penelul în compunerea de portrete fantastice la modul grotesc. Monah el însuși, un bun număr de ani (1913—1932), Damian Stănoiu scrie despre „ucenicii sfîntului Antonie", și în timpul acesta și după lepădarea camilafcei, fără pornire sau exaltare, pe un ton nici extatic, nici ireverențios, ci firesc ; vede

[1] Anul VII, nr. 11, noiembrie 1927 ; nr. 12, decembrie 1927.

[2] Anul VIII, nr. 6-7, iunie-iulie 1928. Fragmentul e din *Necazurile părintelui Ghedeon*.

[3] Anul IX, nr. 11, noiembrie 1929.

în ei oameni ca oricare alții, nici răi, nici buni ; oameni și atît, deosebiți de toată lumea doar prin aceea că, organizați în congregații, își duc existența, ca militarii, în conformitate cu un anume program. Reținut, asemenea omologului său, specializat în descrierea vieții cazone, Gh. Brăescu, de latura comică a lumii înfățișate, scriitorul îi surprinde pe călugări, mai totdeauna, în situații ce dau la iveală părțile slabe ale firii omenești, înclinațiile ei păcătoase, ceea ce duce, inevitabil, la demitizare. E compatibilă o asemenea literatură cu canoanele ? Chestiune de interpretare. Biserica tolerează critica, însă numai pe cea edifiantă și care, vizînd fenomene particulare, nu pune în cauză o dogmă sau o instituție ecleziastică. Divulgînd păcate călugărești, ieromonahul Damian Stănoiu nu atacă de fel călugăria însăși. „Satira autorului *Necazurilor părintelui Ghedeon* — scrie Al. Bădăuță, în recenzia consacrată romanului — nu supără deloc în adînc spiritul și dogmele bisericii creștine. Caricatura sa, dizolvată totdeauna într-o bună măsură de un umor binevoitor, atacă tocmai pe acei care deformează acest spirit..." Potrivit aprecierii cronicarului, „d. Damian Stănoiu este, alături de părintele Gala Galaction (ne gîndim mai ales la Galaction din ultima vreme) unul dintre cei mai morali și merituoși prozatori ortodocși ai noștri"[1]. Într-adevăr, nu numai în cărțile pe care le-a publicat în anii cînd se găsea în mănăstire, dar și în mai toate cele următoare scriitorul istorisește întîmplări hazlii, cu călugări, fără a urmări discreditarea cinului monahal sau a spiritului religios. Umorul și ironia de care face uz exprimă simpatie și omenească înțelegere pentru frămîntările și căderile bieților „frați" și „părinți", care, în neîncetata luptă cu „ghiavolul", îl afurisesc, îl scuipă, îl ard cu aghiasmă, îl afumă cu tămîie, îl schilodesc prin închinăciuni și mătănii, pentru ca pînă la urmă să i se abandoneze, totuși, fie că li se înfățișează, ca părintelui Artemon, sub chipul unei seducătoare femei, fie că îi ispitește cu

[1] *Gîndirea*, VIII, nr. 12, decembrie 1928, p. 510-511.

carne de porc sau macaroane, ca pe părintele Ghedeon, sau, ca pe cuvioșii Ghelasie și Ghervasie, cu pești prăjiți și cîrnați. Chiar atunci cînd, precum în *Pocăința starețului*, *O anchetă*, *Alegere de stareță*, *O zi din viața unui mitropolit* și mai cu seamă în postumele *Amintiri din mănăstire*, critica încetează de-a fi benignă, cînd umorul senin cedează locul satirei mușcătoare, scrisul lui Damian Stănoiu nu devine antimonastic, prozatorul nu adoptă atitudine de insurgent. Cu oricîtă exigență teologică examinată, literatura sa nu apare ca necanonică. Totuși, scriitorul a fost nevoit, din pricina ei, să renunțe la cin. Mai marii eclesiei au suportat-o atîta vreme cît autorul „s-a legat", cum o spune singur, doar „de călugări simpli, de stareți, de arhimandriți, de călugărițe" ; „îndată însă ce-a îndrăznit să scrie două rînduri contra episcopilor, s-a descoperit că e așa și pe dincolo și s-a abătut urgia canoanelor asupra lui"[1].

Nefiind o publicație a patriarhiei, *Gîndirea* nu era, desigur, ținută să se conformeze deciziilor diverselor soboare și nici chiar acelora ale Sfîntului Sinod. Revista nu și-ar fi încălcat principiile, acceptînd colaborarea unuia care a fost exclus din cinul monahal. Însă Damian Stănoiu dispăruse din sumare încă din 1929. Din ce motive rămîne de cercetat. Oricare ar fi fost însă raporturile scriitorului cu publicația, chiar dacă întreaga operă i-ar fi apărut în paginile ei, povestirile și romanele sale prezintă mănăstirea într-o cu totul altă lumină decît cea obiectiv convenabilă gîndirismului. Fără a exclude umorul, ironia, sarcasmul, satira, ortodoxismul literar nu-și putea face din acestea principalele sale mijloace. De nu discreditează sentimentul religios, proza lui Damian Stănoiu nici nu pledează în favoarea lui, nu predispune la cucernicie, nu conține un singur episod care să inspire venerație pentru instituția călugăriei. *Gîndirea* tocmai de o asemenea literatură avea ideologic nevoie și spera s-o obțină prin ieromonahul de la Căldărușani. Întîmpinînd cu bucurie povestirile

[1] Damian Stănoiu, *Soborul de la Căldărușani sau judecata mea*, în *Adevărul literar și artistic*, nr. 619, 23 octombrie 1932.

cu care Damian Stănoiu debuta, în 1927, în *Viața românească*, Nichifor Crainic îl povățuiește totodată cu delicatețe pe „acest călugăraș, veșnic vagabond, cu figură de caldă blîndețe și glas muzical", să-și reorienteze preocupările. „A continua pe linia zeflemelei — zice doctrinarul ortodoxismului — ni se pare un succes prea ieftin pentru talentul ieromonahului Damian Stănoiu. Există în lumea de unde vine dînsul straturi de viață mult mai adînci și mai prețioase, ignorate pînă acum de literatură. E acea latură a frămîntărilor mistice, a sensibilității monahale, care fac din călugăr o făptură cu totul aparte, cum ne încredințează de atîtea ori Tudor Arghezi, venit din aceeași lume."[1] O literatură a „straturilor de viață adînci", nu însă și a „frămîntărilor mistice", scria, la data cînd vedeau lumina tiparului rîndurile de mai sus, dintre prozatori, doar Gib I. Mihăescu. Chiar mai tîrziu, după 1930, Mircea Eliade va constata cu dezolare că „romanul românesc [...] nu strălucește prin *personagii* excepționale, prin oameni care pot deveni mituri"[2], că afară de cîteva, puține, ca de exemplu Fred Vasilescu, din *Patul lui Procust*, „personagiile romanului românesc sînt lipsite [...] de o conștiință teoretică a lumii"[3], și se întreba „dacă există în literatura românească un singur personagiu care s-a sinucis din desperere sau din simplă dramă metafizică"[4]. Într-adevăr, personajele problematice nu sînt prea numeroase în literatura română, ele există, totuși, majoritatea fiind create în deceniul al patrulea, unele chiar de Mircea Eliade, altele de Camil Petrescu, Anton Holban, Victor Papilian. Nuvelele și romanele acestuia din urmă sînt populate chiar de eroi răscoliți, cum o dorea teoreticianul *Gîndirii*, de aspirații mistice. Curios este cum a putut Crainic nădăjdui să-l vadă scriind o proză a „straturilor adînci" pe Damian Stănoiu. Umorist

[1] *Cronica mărunță*, în *Gîndirea*, VIII, nr. 7-8, iulie-august 1927, p. 182.
[2] *Despre destinul romanului românesc*, în *Fragmentarium*, Vremea, 1939, p. 84.
[3] *Loc. cit.*, p. 85.
[4] *Ibidem*, p. 86.

prin vocație, acest povestitor alert, surîzător, s-ar fi dezis de propria natură, dacă s-ar fi aventurat în explorarea unor drame de conștiință. Rămînînd ceea ce era, nu avea cum să devină un gîndirist. Putea fi doar un tovarăș de drum al *Gîndirii*.

A reciti și operele acelor prozatori care au publicat în *Gîndirea* incidental, mai ales în anii de început, spre a vedea dacă nu cumva se pot identifica și în ele anumite infiltrații gîndiriste, ar fi, evident, excesiv. Gîndirism în literatura lui Al. O. Teodoreanu ? ! Gîndirism la *Luca Ion Caragiale, G. M. Vlădescu, Teodor Scorțescu, Aureliu Cornea, Mircea Damian, Adrian Hurmuz, Marta D. Rădulescu ? !* Chiar dubitativ formulată, o atare proporție este de natură a stîrni hilaritate. Nici o aburire gîndiristă nu-i de identificat în proza din *Gîndirea* (puțină) a lui Ionel Teodoreanu. Format într-o atmosferă spirituală cu totul specifică, nici *Leon Donici* (care a colaborat, de altminteri, foarte puțin, în 1922-1923) nu intră în discuție. Pe **Ion Agârbiceanu**, directorul revistei asupra căreia referim, regreta, în 1942, de a nu-l fi cultivat[1], și avea motive s-o regrete, întrucît, prezent în sumarele primilor doi ani, scriitorul transilvănean absentează din celelalte, iar redacția nu întreprinde nimic spre a-l readuce printre colaboratori : îl recenzează rar, îl ignoră ani în șir, neconsacrîndu-i nici măcar o notiță. Autorul *Arhanghelilor* ar fi putut, desigur, să dea publicației ortodoxiste proze care să nu-i contrazică orientarea, ba chiar să consune cu ea în măsura în care *Gîndirea* exprima o spiritualitate general-creștină și implica etnicul. Cu gîndirismul în înțeles limitativ, cu ortodoxismul sectar, Ion Agârbiceanu, preot de altă confesie, nu putea avea însă, firește, nimic comun. Să facem însă abstracție de om și să-i considerăm creația în sine ! Chiar în acest caz, diferențele dintre epica lui Agârbiceanu și cea pe care și-o dorea *Gîndirea* se precizează limpede. Oricît ar fi arborat flamu-

[1] *Cronica mărunță*, în *Gîndirea*, XI, nr. 8, octombrie 1942, p. 478.

ra tradiționalismului, revista promova o literatură în pas, mai mult sau mai puțin, cu evoluția estetică a scrisului, diferită în consecință, măcar în unele aspecte de formă, de aceea a generațiilor ajunse la realizarea de sine înainte de primul război. Or, prozatorul ardelean povestea în continuare în graiul lui Slavici și Ion Pop Reteganul, atît de vetust în comparație cu acela al lui Gîb I. Mihăescu și Victor Papilian. Așa fiind, chiar dacă ar fi colaborat susținut la revistă, Ion Agârbiceanu tot nu s-ar impune conștiinței noastre, cu tot creștinismul și etnicismul din literatura sa, ca prozator al *Gîndirii*, numele său evocîndu-ne începutul de veac, *Luceafărul* și vechea *Viață românească*.

Publicat de Crainic o singură dată, în nr. 9 (noiembrie) din 1935, unde e inserată nuvela *Priveghiul*, **Pavel Dan** se găsește în elementul său în acea zonă de spiritualitate a revistei care se confundă cu a celorlalte periodice la care a colaborat *(Darul vremii, Gînd românesc, Pagini literare)*, rămînînd străin de ceea ce diferențiază *Gîndirea* în sens ortodoxist. Realist în linia lui Slavici, Rebreanu și Agârbiceanu, acest prozator stins în floarea vîrstei n-a ignorat dimensiunea metafizică a sufletului țărănesc, dar nu toți scriitorii care intuiesc această dimensiune devin numaidecît gîndiriști. Observarea mișcărilor psihice de profunzime nu implică obligatoriu religiozitatea, cu atît mai puțin ortodoxismul. Cum însă revista n-a aplicat criterii rigide în recrutarea colaboratorilor, Pavel Dan putea ajunge, negreșit, unul dintre principalii ei prozatori, nuvelele sale cadrînd mai bine cu orientarea literară (nu filozofică și politică) a *Gîndirii* decît, să zicem, acelea ale lui Victor Ion Popa.

Dar **Sadoveanu?** Supremă expresie a autohtonismului în epica românească, opera sa (din care în *Gîndirea* au apărut puține pagini și puțin reprezentative[1])

[1] *Mărțișor*, I, nr. 20, 15 februarie 1922; *Fericiții Andronie și Atanasia*, II, nr. 11-12, 5 ianuarie 1923; *Androne Brebu vrea numaidecît să facă o lăcrămație* (fragment din *Venea o moară pe Siret*), IV, nr. 3, 15 noiembrie 1924.

putea fi revendicată de tradiționalism, inclusiv de fracțiunea lui cea mai viguroasă, gîndirismul (ai cărui reprezentanți îl atacau însă cu înverșunare), cum s-a văzut, în *Sfarmă-piatră*, pe scriitor, în a doua jumătate a deceniului patru, pentru conduita lui politică[1]), cu exact aceeași îndreptățire cu care își revendicau pe un Eminescu, pe un Alecsandri, pe un Coșbuc, pe oricare alt clasic, dat fiind că, asemenea sămănătorismului și poporanismului, orientările tradiționaliste din perioada interbelică își trag substanța pozitivă din literatura de pronunțat caracter național premergătoare, inclusiv din aceea a lui Sadoveanu. Cu acele puncte ale gîndirismului care individualizează curentul, care îl delimitează de alte orientări, generoase, animate de tendința națională, cu obscurantismul și rasismul, creația marelui scriitor n-are nici o atingere. Nici chiar mediată. Dacă am generaliza excesiv sensul conflictului din *Nopțile de Sînziene*, omologîndu-l pretinsului antagonism dintre „cultură" și „civilizație", inventat de Spengler, sau falsei opoziții Orient-Occident, pe a cărei temă s-a făcut atîta tapaj la *Gîndirea*, o asemenea interpretare s-ar vedea infirmată de întreaga sociologie sadoveniană, de întreaga activitate civică a scriitorului, care a fost, în deceniul al patrulea, unul dintre cei mai vajnici militanți pentru democrație și progres. Departe de a idealiza încremenirea, opera lui Mihail Sadoveanu conține pagini ce slăvesc munca umană, ca factor de înnoire (în *Olanda*, îndeosebi); e drept, nu fără a pune în același timp în lumină valori sufletești, deprinderi, experiențe perpetuate din arhaic și pe care scriitorul le dorea salvate și permanentizate. Recuperarea a tot ce

[1] În *Gîndirea* însă, M. Sadoveanu a fost recenzat cu obiectivitate, deci cu sublinierea calităților, chiar în acești ani (v. cronicile lui Ovidiu Papadima la *Nopțile de Sînziene*, nr. 1, ianuarie 1935, și *Paștile blajinilor*, nr. 4, aprilie 1936). Elogios va fi comentat, în 1941, de către Octav Șuluțiu, *Divanul persian* (XX, nr. 7, septembrie), iar Nichifor Crainic îl va numi pe Sadoveanu „cel mai mare povestitor pe care l-a dat neamul românesc" (XXI, nr. 6, iunie 1942, p. 358).

înseamnă valoare — acesta e sensul regresiunilor în spațiu și timp, atît de frecvente în întreaga creație a lui Sadoveanu ; acesta este și sensul rezistenței opuse în *Nopțile de Sînziene* de lumea pădurii, oameni și jivine, tentativei de defrișare. Nu antieuropenism, nu antioccidentalism, nu „cultură" fără „civilizație", ci evoluție, modernizare, însă fără sacrificarea spiritualității naționale specifice, cu păstrarea a tot ce ne-au lăsat bun veacurile defuncte ! Dacă e să raportăm această atitudine la vreo doctrină, vom spune, copiind un celebru și binecunoscut final de articol, că „numele său este : poporanismul".

Democratismul, militantismul în slujba înfrățirii dintre oameni, fără deosebire de rasă și confesiune, în slujba progresului și echității sociale, opune categoric scrisul lui **Gala Galaction** direcției gîndiriste, în pofida tematicii lui, morală și religioasă în cea mai mare parte. Oricîtă simpatie i-ar fi arătat redactorii publicației, în frunte cu directorul[1], și chiar dacă nu le-a refuzat colaborarea[1], scriitorul se situează obiectiv, ca scriitor, cel puțin cu *Papucii lui Mahmud*, pe o poziție ideologică diametral opusă celei reprezentate în epocă de *Gîndirea*. Nu vom afirma, desigur, ar echivala cu negarea evidenței, că epica sa n-ar conține și pagini compatibile cu directivele acestei reviste. Un teolog ortodox nu se putea deosebi în toate privințele de o grupare dirijată de un alt teolog ortodox și care își făcuse un program din a insufla creației literare duhul ortodoxiei. *Roxana*, în special, e un roman în convergență cu morala bisericească și, de i-ar fi fost oferit, *Gîndirea* l-ar fi publicat, neîndoios, cu bucurie[2]. În ansamblu, însă, opera celui ce colabora în 1919 la *Socialismul* și saluta „lumea nouă" a muncitorilor e străbătută de un cu totul alt spirit decît cel gîndirist. Ortodoxă, mai mult sau mai puțin, ea nu e ortodoxistă niciunde, în nici un rînd. Căci ortodoxism, în accepția dobîndită mai ales în jumătatea a doua a deceniului al patrulea, înseamnă exclusivism, confesionalism îngust, intoleranță, iar din nuvelele, din romanele, din publicistica lui Gala Galaction se degajă un mesaj evanghelic de frăție, adresat tuturor oamenilor, indiferent de limbă sau credință.

Iată-ne ajunși la sfîrșitul expediției în spațiile epice ale *Gîndirii* fără să fi recoltat prea multe proze integral gîndiriste, iar acele cu care ne-am ales lasă de dorit ca realizări de artă. Era de așteptat. Observînd cu stric-

[1] Un exemplu. Salutînd încununarea prozatorului cu marele Premiu național pe 1942, Nichifor Crainic apreciază că „dintre scriitorii în viață, cari n-au fost încă premiați, Gala Galaction era vrednic să atragă cel dintîi atenția" și că „după M. Sadoveanu [...] nu s-a ridicat altul de seama lui Gala Galaction". „Literatura lui [...] surprinde laturi inedite ale sufletului național și își statornicește punctul de gravitate la intersecția instinctelor primare cu puterea spiritului, dominator prin ceea ce îi adaugă o conștiință specific creștină". Amintind și de traducerea Bibliei, Crainic afirmă că „dacă Gala Galaction n-ar fi scris nimic altceva, ea ar fi suficientă să-l consacre în istoria literaturii ca pe un mare scriitor", și elogiază comisia care a „așezat din plin laurii recunoștinței pe tîmplele albe ca zăpada ale artistului și apostolului" (*Gîndirea*, XXI, nr. 6, iunie 1942, p. 358). Nu toate referințele la „marele scriitor" sînt însă în același ton. Cu mulți ani înainte, polemizînd cu Galaction într-o chestiune teologică, Nichifor Crainic îi reproșa, în termeni duri, atitudinea umanitară, simpatia pentru „socialismul marxist", afirmînd că un scriitor care devine „cavalerul" unor asemenea idealuri „nu poate fi cruciat" (*Gîndirea*, III, nr. II, 5 februarie 1924, p. 260).

[1] Îi găsim semnătura în cîteva rînduri, la mari intervale, și în timpul directoratului lui Cezar Petrescu și sub acela al lui Nichifor Crainic. Astfel, în anul II, 20 noiembrie 1922, semnează studiul teologic *Cuvînt prealabil la lucrarea „Sf. Apostol Pavel și proconsulul Galion"* ; în anul VII, nr. 4, aprilie 1927, reportajul *De Florii, la Ierusalim (Scrisori către Simforoza)* ; în anul X, nr. 10, octombrie 1930, o proză, *Trandafirii de la Sadova* ; în anul XIX, nr. 9, septembrie 1940, un fel de articol poematic, *Vocea părintească*.

[2] De nu l-a publicat, i-a consacrat o cronică entuziastă, semnată de Const. D. Ionescu, *„Serios și grav, convins și eroic* — zice cronicarul —, creatorul *Roxanei* este un ostaș al lui Cristos, care a trecut prin bolgiile infernale, efectuînd o ridicare dantescă de la carne la spirit" (*Gîndirea*, X, nr. 12, decembrie 1930, p. 482).

Cd. 5110 coala 53

teţe un program, nefăcînd decît să-l exemplifice, o scriere literară devine simplu duplicat, nul din punct de vedere estetic sau, în tot cazul, de minim interes. Dacă Victor Papilian ar fi scris tot nuvele ca *Vecinul*, *Ulcica*, *Ură*, *Copii fără Dumnezeu*, *S-a împlinit legea*, *Nebunia*, *Primul glas*, valoarea scrisului său nu ar întrece-o pe aceea a lui Pan M. Vizirescu. În măsura în care e gîndiristă în sens doctrinar, proza *Gîndirii* nu este creaţie, nu aparţine adevăratei literaturi. Anexă ilustrativă a ideologiei revistei, utilă acesteia şi nu prea, ea dăuna mai mult decît servea, în epocă, chiar gîndirismului însuşi, fiind pentru acesta ceea ce este pentru un copac vîscul : o excrescenţă, ceva parazitar.

Nu e vorba doar de compuneri nerealizate datorită lipsei de har a autorilor, precum *Flori pentru Iisus*[1], semnată Elena Arbore, în care o fetiţă degeră, mergînd, primăvara, de timpuriu, să culeagă flori pentru biserică, sau *Iuda*[2], de o Elisabeta Henţiu, ce urmăreşte pe vînzătorul lui Hristos după consumarea nemerniciei, pînă la spînzurătoare ; literatură produsă de nescriitori, de diletanţi *Gîndirea* a tipărit extrem de puţină, criteriul estetic funcţionînd la această publicaţie mult mai consecvent şi operativ decît la majoritatea celorlalte reviste de directivă. E vorba mai degrabă de producţiuni aparţinînd unor profesionişti ai scrisului, confecţionate după reţetă. G. Călinescu a ironizat, în *De disparatione angelorum*, după cum s-a văzut, *Cartea Muntelui Sfînt*[3] de Sandu Tudor, iar în *Istoria literaturii române*... atribuie *Gîndirii*, în baza acestei scrieri şi a încă uneia (*Lacul negru* de Stelian Mateescu), o „doctrină a miracolului". Într-adevăr, naratorul interpretează ca „minuni" toate coincidenţele favorabile lui din cursul unei călătorii la Athos. Dar *Cartea Muntelui Sfînt* nu aparţine literaturii de ficţiune. E un reportaj alert, nu lipsit chiar de observaţii critice. Mult mai plauzibil se exprimă (fără să ilustreze totuşi vreo „doctrină" a miracolului) tendinţa gîndiristă de a introduce în literatură supranaturalul în alte naraţii ale aceluiaşi Sandu Tudor, proze propriu-zis literare, acestea. *Pentru Alonie Cuviosul cel cu haine mîndre*[1] e o viaţă de sfînt imaginar. Un tînăr călugăr practică asceza radicală, muncind pe spetite, dormind într-un chiup de lut, în clopotniţă, şi umblînd îmbrăcat în zdrenţe. Duhovnicul îi impune, spre a-i încerca virtutea, să se îmbrace în haine de sărbătoare şi îl trimite, aşa, în oraş. Monahul rezistă tuturor ispitelor. Dar într-o zi e prădat de tîlhari şi se înapoiază în mănăstire gol puşcă. Căutat, dimineaţa, de superior în obişnuitul chiup, respectivul vede deasupra acestuia un nimb. În aceeaşi dimineaţă, cuviosul dispare fără urmă, luat fiind — îşi dau cu presupusul călugării — de „îngerul Domnului". În *Gleb*[2], pustnicul cu acest nume îşi aminteşte cum, în copilărie, asistase la o minune : atingînd nişte sfinte moaşte, un orb şi-a recăpătat vederea. Celălalt autor citat, în aceeaşi ordine de idei, de G. Călinescu, eseistul Stelian Mateescu, prozator prin incident, introduce în *Lacul negru*[3] un tînăr intelectual care pricepe, în urma „minunii" de a nu fi atacat de nişte urşi, în pădure, că i s-a acordat „harul" : „Minunea era împlinită, împlinită, împlinită ! [...] Abia acum simţi în el cine era el. Abia acum simţi în el toată bucuria şi toată spaima, căci un gînd crescuse din minune : cine sînt eu, ca să pot face minuni ? Asta înseamnă că Dumnezeu cel iubit şi veşnic mi-a dăruit harul !" O lungă nuvelă de Ladmis Andreescu, *Strana*[4], urmăreşte cearta dintre două ţărănci pentru locul în biserică. O alta, *Învierea*[5], mai scurtă, transpune povestea lui Romeo şi a Julietei într-un sat din Ardeal, eroii fiind Ion al lui Pătru Mitea şi Friede, fiica lui Fritz Werner, care îşi văd calea spre fericire barată de fanatisme confesionale. Clopotele învierii moaie inimile părinţilor, şi tinerii se vor putea căsători.

[1] *Gîndirea*, XV, nr. 6, iunie 1936.
[2] *Ibidem*, XVIII, nr. 5, mai 1939.
[3] *Ibidem*, IX, nr. 6-7, iunie-iulie 1929.

[1] *Gîndirea*, IX, nr. 6-7, iunie-iulie 1929.
[2] *Ibidem*, XII, nr. 4, aprilie 1932 ; nr. 5-6, mai-iunie 1932.
[3] *Ibidem*, X, nr. 5, mai 1930.
[4] *Ibidem*, XIX, nr. 8, octombrie 1940.
[5] *Ibidem*, XX, nr. 5, mai 1941.

În *Fîntîna*[1], Pan M. Vizirescu descrie un bătrîn care, ducîndu-se să ia apă de la o fîntînă zidită de el pe vremuri, departe de oraș, moare, într-un extaz mistic: „Vedea numai încăierări de litere și peste toate, așternut mare, numele lui: *Ignat*. Pe urmă dispărea, și din jocul fantastic al cuvintelor întoarse și răsucite creștea mare de tot, mai mare decît fîntîna, cît cîmpul și cît cerul, numele lui *Dumnezeu*, făcut din rîuri cu ape limpezi, din pomi înalți cu bolți de frunzar, și parcă viața lui Ignat se risipea între ele cu chiot de fericire". Într-o altă istorisire a aceluiași, sămănătoristo-gîndiristă, un moșneag își duce la tîrg, spre a-l vinde, singurul bou, căci băiatul, student, îi cere bani. Dumirindu-se îndată că acei ce vor să i-l cumpere l-ar putea lua pentru tăiere, se înapoiază cu Miorcan acasă: „Lasă-l să moară de moartea pe care a lăsat-o Dumnezeu" *(Cumpăna lui Miorcan*[2]*)*. Altundeva, într-o nuvelă bizară, chiar astfel intitulată *(Bizar*[3]*)*, prozatorul înfățișează un avocat care, nimerit printr-o eroare în beciul poliției, se angajează cu un alt arestat, de religie mozaică, într-o discuție teologică, fără a-l putea dovedi. Dimineața, încins de o furie mistică demențială, prăvălește peste dușmanul lui Hristos o grămadă de cărămizi. Tot Pan M. Vizirescu semnează o povestire cu un invalid de război, care, urmărit de un ghem de foc ce se învîrte în jurul său, luînd felurite înfățișări, îl exorcizează cu rugăciuni *(Prin neguri*[4]*)*. Narațiile de afișată atitudine politică, puține de altfel, apărute în *Gîndirea* în timpul războiului, scrieri de servici, pe teme la ordinea zilei, tratate într-un spirit convenabil stăpînirii de atunci *(Bombardament*[5]*, Spioana*[6] etc.), nu le mai comentăm, aflîndu-se în afara oricărei condiții literare.

Proză manifest gîndiristă — ortodoxistă, adică — viabilă nu s-a scris, așadar, și nu se putea scrie. Unde

[1] *Gîndirea*, XIV, nr. 8, octombrie 1935.
[2] *Ibidem*, XIII, nr. 7, noiembrie 1934.
[3] *Ibidem*, XI, nr. 9, septembrie 1931.
[4] *Ibidem*, XX, nr. 2, februarie 1941.
[5] *Ibidem*, XXI, nr. 7, august-septembrie 1942.
[6] *Ibidem*, XXI, nr. 4, aprilie 1942.

triumfă tezismul, didactica explicită, sucombă sau pălește literatura, ca artă. Unde e creație, teza nu se rostește ca atare, fiind acoperită de poveste, de dramă, de poem. De îndată ce se constituie o viziune realmente artistică, ea depășește tendenționismul mărunt. Interesant este că, profesînd o anumită ideologie, ducînd o anume politică, *Gîndirea* n-a cultivat implicit o literatură care să fie doar un decalc sau reflex al acestora. Conducerea publicației a preferat — mai ales înainte de 1940 — prozei conformiste pe care o putea cu ușurință obține de la autori de a doua mînă, în cantități industriale chiar, una realizată în afara canoanelor, dar validă estetic. Prin această inconsecvență cu sine, revista și-a asigurat, literar judecînd, mîntuirea. Cînd zicem: proza *Gîndirii*, ne gîndim la Mateiu I. Caragiale, la Gib I. Mihăescu, la Victor Papilian, la Cezar Petrescu. Prin asemenea nume, proza *Gîndirii există*.

TEATRUL

LUCIAN BLAGA

Teatru s-a publicat în *Gîndirea* puţin. Tot ce-a apărut ar egala în dimensiuni doar o singură piesă, de lungime normală, tipărită în volum. Un fragment din *Zamolxe* al lui Lucian Blaga, un altul din *Fapta (Ivanca)* şi unul din *Avram Iancu*. Cîteva scene din *Ciuta* lui Victor Ion Popa. Crîmpeie de traduceri şi adaptări de Adrian Maniu. Şi încă vreo cîteva pagini, din alţi autori, irelevante. Ceea ce nu i-a împiedicat pe unii dintre colaboratorii revistei să se ilustreze cu strălucire în genul dramatic, pe alţii să activeze pe teritoriul acestuia, perseverent.

În fruntea tuturor se găseşte — ca şi în lirică — Blaga. Lucian Blaga nu e doar cel mai de seamă scriitor de teatru dintre „gîndirişti" ; este unul din cei doi mari ai dramaturgiei române din perioada interbelică, celălalt fiind Camil Petrescu.

Nu-i vom analiza, se înţelege, opera ca atare, în specificitatea dramatică şi căutîndu-i posibilele filiaţii în teatrul expresionist de aiurea. Vom proceda, ca în cazul poeziei, la detaşarea sensurilor fundamentale, spre a le confrunta cu principiile orientative ale *Gîndirii* şi cu aspectele definitorii ale literaturii pe care publicaţia a promovat-o cu precădere.

Toate piesele lui Lucian Blaga evoluează, mai mult sau mai puţin manifest, pe un fundal mitic. Unele inter-

pretează mituri nemijlocit *(Zamolxe, Meşterul Manole, Arca lui Noe)*, altele proiectează în zarea mitului subiecte de sursă istorică sau istorico-legendară *(Tulburarea apelor, Cruciada copiilor, Avram Iancu, Anton Pann)*, două, de inspiraţie modernă *(Daria, Ivanca)*, plonjează în mit sonde menite să transporte spre ontologic drame consumate în zone de psihologie abisală. A clasifica miturile la care dramaturgul face apel nu-i tocmai simplu. Terminologia categorială gîndiristă („mit istoric", „mit folcloric" etc.), în care unii au crezut că le pot încadra, se dovedeşte inoperantă. Mai toate (spre a nu spune : toate) sînt mituri naţionale sau autohtonizate, cu obîrşie în arhaic, şi ca atare conţin o masivă încărcătură religioasă de expresie folclorică. Înscrise astfel, cu două excepţii *(Daria* şi *Ivanca)*, în sfera autohtonismului, piesele lui Blaga încercuiesc totodată o problematică de natură în bună parte teologică, deci foarte prizată de *Gîndirea* ; însă modul de abordare, spiritul dezbaterii sînt departe de tot de gîndirism. Ca în creaţia sa lirică, scriitorul valorifică, şi în opera dramatică (pe o scară cu mult mai largă), nu spiritualitatea creştină canonică, ci „duhul eresului". Dacă am da însă calificativului o valoare doar de relaţie, n-ar fi impropriu să considerăm, totuşi, unele dintre creaţiile dramatice blagiene — „gîndiriste" ; însă „gîndiriste" în sensul în care ar fi vrut direcţionată revista Lucian Blaga, şi nu în acela în care a dirijat-o efectiv Nichifor Crainic.

Într-un aspect al său, „misterul păgîn" *Zamolxe*, piesa de debut, exemplifică reflecţiile din *Revolta fondului nostru nelatin*. Dacii sînt văzuţi ca un „popor de urşi", comunitate viguroasă şi paradoxală, dionisiacă, cu un fel de a fi „sălbatic, chinuit, orb, straniu şi veşnic frămîntat" ; în sînul ei, insul nu-i decît o „putere smulsă din potirul uriaşei firi", ce „n-are nici iubire pentru sine, nici iubire pentru alţii". Aparţinîndu-şi tot atît de puţin cît îşi aparţine sieşi un element al naturii („... cum un fulger nu e om, tot atît de puţin e dacul om"), „el nu trăieşte. El se trăieşte." Zamolxe, proorocul, vorbind în parabole, nu zice ascultătorului : „trăieşte pentru alţii" sau „fii om", ci „fii izvor", „fii fulger", şi un străin se simte între daci „aşa de mult în mijlocul naturii", încît se miră „că ei nu au mănunchi de muşchi pe cap/în loc de păr — ca stîncile". Plămădiţi parcă direct în cuptorul naturii, din luturi şi pietre („Natura-i plăsmuieşte singură, ea însăşi dintr-o dată/cum îşi face munţii ori izvoarele"), dacii sînt numai contraste ; plîng cînd se naşte un copil, dar îşi trăiesc viaţa cu frenezie, iar de moarte rîd. Un personaj relatează :

„Pe-aicea se boceşte naşterea, şi totuşi/eu cunosc atîtea ţări şi pot s-o spun/nu este un alt popor să-şi mistuie/viaţa ca al tău, înalte Preot !"

Ieri am văzut un joc.
Flăcăi săreau peste o suliţă.
Se sprijineau de o prăjină şi zburau
— numai aşa-n -hai-hop !
Cînd unul dintre ei rămase mort
cu burta spintecată-n ţeapă,
ceilalţi începur-a rîde-n hohote de stîngăcia lui.
Şi totul fu numai un joc.

Un tablou introduce un moment tipic de exultanţă vitală dacică în plin spectacol. Decor campestru : „o livadă încunjurată de vii împrăştiate pe dealuri", „păduri la dreapta". Pe cuprinsul livezii : vase de pămînt, mari, pline de must. „Culegători vin şi trec cu hîrdaie". Unul, o namilă, e „încărcat cu struguri din cale afară de mari, în mîini, pe umeri". Deodată, vuiet. „O ceată de bacante vine din stînga, sălbatic, jucînd în livadă. Feţele verzii. Plete în vînt." Cîteva dintre ele „învîrtesc şerpi deasupra capetelor, ca nişte bice. Altele sună în coarne de bour." Dans impetuos, însoţit de chiote. Apoi linişte. O bacantă, împrăştiind cenuşă dintr-o urnă, rosteşte, ritual, o oraţie. Din vii îi răspund sute de guri : „E-ha ! E-ho" ! Dansul reîncepe şi mai îndrăcit în strigăte de èhove !, rostogolite peste podgorii şi păduri în nesfîrşite ecouri, şi un cioban „sfînt" „ţine isonul jocului" :

Nouă preotese vezi
sar prin codri şi livezi.

Trec răzoarele cu spini,
sînge curge prin ciulini.
Flutură cu șerpi în vînt
peste stele și pămînt.
Ele nu cunosc cărări,
ar juca și-n fund de mări.
Ducă-se ca un fior
după dumnezeii lor.
Nebunească-n văi cu chiu
tot ce-i mort și tot ce-i viu.

Din aceeași plămadă ca etnia cîștigată de Zamolxe pentru cultul Orbului e și umanitatea, altor piese. „Daci" prin dîrzenie, prin vitejie și curaj, prin puterea de a răbda, prin nefrica de moarte, sînt moții din drama *Avram Iancu:* pădureți și stîncoși, suflete iuți și limpezi, asemenea rîurilor din Munții Apuseni, copii mari ai naturii, urși ce așteaptă minuni și se lasă fermecați de povești. În această piesă, Dyonisos se preschimbă în Ares. Poporul lui Zamolxe urcă pe scenă în arme. Duhul său a luat chip de pasăre, și pasărea e fără odihnă, vrea întrupare nouă. Ascultînd-i strigătele: u--u--u--u, fiii munților înțeleg că trebuie să se „întîmple ceva", „vreo poveste cum n-a mai fost pe-aici de cînd Necuratul spunea lui Dumnezeu fîrtate". Prin sate, prin codri, fetele cîntă:

În pădure
Toate păsările dorm.
Numai una n-are somn,
Cată să se facă om.

Pasărea fără somn deșteaptă întreaga țară a pietrelor. Moții realizează că „somnul" lor secular este un „somn de moarte" și, ca un singur om, urmează chemarea pasării năzdrăvane. Ridicarea lor capătă semnificația (Blaga o va explicita în *Spațiul mioritic)* ieșirii din preistorie și mit, a avîntării în istorie.

Glas al conștiinței comunității, expresie chintesențială a psihiei sale, protagonistul dramei se identifică, în închipuirea moților, cu pasărea fabuloasă. „Măria-

Ta, — îi zice lui Avram Iancu unul din ceată —, nu mă pot deloc dumiri. Stau în lumina Măriei-Tale și nu înțeleg. Că nu știu cum vine aia cu pasărea, o' cu vulturu de pe munte. Spun oamenii că n-ai hi născut de muiere, ci făcut din vultur." Avram Iancu nu se vrea, însă, decît om. Dezminte „poveștile scornite pentru, nevîrstnici"; „calcă" legendele; le „deschide", ca pe „morminte", ca să iasă din ele „căpitanul cel viu", „cu moartea pre moarte călcînd". „Măi pruncule — răspunde «Măria-Sa» moțului «uriaș pe dinafară, copil pe dinăuntru» —, eu sunt din Vidra de sus și am avut mamă cu meserie de mamă, mamă cumsecade. Tata trăiește încă, tot în Vidra..." Deșteptat, primul, din „somnul cel de moarte", Iancu ține cu tot dinadinsul, și izbutește, să-și trezească și „neamul". O fi fost sau nu pasăre înainte de a-și fi asumat misiunea de om, craiul munților vrea să facă din păsările ținutului său cu vine de aur oameni în înțelesul deplin al cuvîntului: creatori de istorie. Calea replăsmuirii: lupta. Sub comanda „tribunilor" — a lui Buteanu și a lui Probu, a lui Bistran și a lui Bucur, a popii Groza și a altor popi —, moții aplică inamicului cînd „măcinișul" între chei, cînd „foarfecele", cînd „broboada", cînd „viscolul", și „soarta împărăției" atîrnă de vrednicia acestor opincari desconsiderați, păzitori de turme, băieși, făcători de ciubere și doniți. Punînd mîna pe furci și topoare, pistoale și carabine, poporul munților își ia implicit în stăpînire natura proprie. Își reînvață graiul din străbuni, menit să se audă mult mai departe decît cel trimis peste păduri —u—u—u— din bucium.

În „căpitanul" lor, băutor de vin de piatră și vînător de „jandari" îngîmfați, fiecare moț vede, pe bună dreptate, un alt eu și toți împreună recunosc în el un soi de prototip. Caracterul său aliază voința inflexibilă, tenacitatea de cremene, cu o rectitudine de traiectorie astrală, vocația de conducător cu o detașare de sine, o abnegație, o putere de a se domina, vrednice de un Mucius Scaevola. Arma sa în împrejurări critice e calmul. Cu ea învinge și pe cîmpul de luptă și cînd are de înfruntat perfidia, aroganța sau inconștiența. Comi-

tetul național român ține ședință, la Sibiu, într-o școală. Cuvîntări, jurăminte de fidelitate față de coroana habsburgică. Avram Iancu, cel mai tînăr dintre membrii comitetului, un copil în raport cu venerabilul președinte, face opinie separată. La început, cască demonstrativ. Întrebat dacă „poftește ceva", răspunde cu ironie crudă că se întreabă „pe care cheie o să croncăne corbul". Angajîndu-se apoi într-un dialog polemic, dă președintelui și suporterilor săi replici usturătoare. Una în special, atestată documentar, e memorabilă. La invitația malițioasă de a prelua el conducerea ședinței, Iancu rostește drept răspuns aceste cuvinte memorabile, rezumative :

„Nu, domnule președinte, aci pe catedră vă șade bine ! Aici nimenea nu vrea să vă ia locul ! Conduceți d-voastră de pe catedră, eu voi conduce de pe Munte !"

Și, după ce își expune, răspicat și argumentat, poziția, părăsește conclavul. Se duce în munți, care l-au ales domn prin „votul gorunilor", ca „să clădească pe sînge", „să clădească pe oțel".

Nu mai puțin dramatică e discuția, după întîia victorie, cu trimisul comandantului trupelor imperiale, locotenentul Schuler, aducător al unui ordin de dezarmare a moților. Și de data aceasta, Iancu vorbește degajat, nu-și iese din fire, opune perorării aprinse a ofițerului, ce nu-și încape în piele de semeție, un ton sobru, demn și energic, propriu și comunicării lapidare a unei decizii de nestrămutat, și exprimării în termenii cei mai urbani a indignării și amărăciunii, și rostirii în formulări distinse a batjocurii. Zice Schuler :

„Situația e destul de limpede. Vi se dă prilejul să arătați dacă sînteți și d-voastră niște simpli rebeli sau oameni ai bunelor rînduieli."

Replică :

„Domnule locotenent, prin felul cum vorbiți, mă faceți în adevăr să cred că vă înțelegeți greșit însărcinarea. Cel puțin prin tonul ce-l întrebuințați."

Schuler nu se mai poate stăpîni :

„Sînt ofițer al armatei imperiale. Decorat de cinci ori și propus pentru ordinul Mariei Tereza."

Iancu, sarcastic :

„Vă felicit pentru simbria sunătoare și prea meritată ce-o veți dobîndi în calitate de cavaler al ordinului ce vă stă în vedere, dar nu vom dezarma ! !"

La afirmația : „Generalul nu discută, ci poruncește !", Iancu ripostează tăios, însă fără violență :

„Eu nu sînt sluga generalului, fiindcă nu sînt sluga nimănui. Cu generalul sînt dispus să colaborez, dar nu pot să primesc porunci din partea dumisale. Eu nu sînt răspunzător decît împăratului și mie. Iar pe împăratul îl apăr din al meu îndemn, așa cum cred eu că trebuie să-l apăr. Noi nu ne simțim decît strajă luptătoare !"

Conștiința valorii proprii se bizuie pe certitudinea pe care eroul o are de-a acționa ca exponent al unui popor, iar cînd se aduce o jignire poporului, Avram Iancu devine, în replică, dur, nemilos, cuvintele sale nu mai împung doar, biciuiesc.

„De altfel — își informează «domnul» românilor interlocutorul —, moții n-ar dezarma nici dacă eu le-aș da această poruncă. Mergeți în fața lor, îndrăzniți și strigați : moților, acu' fiți buni și dezarmați ! Moților așezați carabinele și întoarceți-vă la balmoș. Moților, [...] dați puștile să le punem la fum ! Moții v-ar fluiera subt nas din frunză verde !"

La care Schuler comentează :

„Foarte grav ce spuneți. Aceasta ar dovedi că moții nu sînt decît o ceată nedisciplinată și fără conducere."

Răspuns :

„Cum sînt, cum nu sînt, acești nedisciplinați au salvat în împrejurări strigătoare cinstea generalului Puchner, prin fapte, pe care vă faceți a le disprețui. Cumplit de nedisciplinate trebuie să fi fost trupele imperiale, dacă chiar și o turmă fără conducere ca a noastră a putut să împiedice dezastrul !"

Trimisului generalului Puchner nu-i rămîne decît să se încline și să facă stînga-mprejur.

Mai încordat decît toate e duelul verbal dintre Iancu şi un aghiotant imperial, într-o casă din Cîmpeni, trei ani după revoluţie. Domnul neîncoronat al mocanilor are acum de luptat cu un profesionist al diplomaţiei perfide şi care îşi pune în joc întreaga artă pentru a-l deruta şi intimida, pentru a-i zdruncina moralul. Venind împăratul în Munţii Apuseni, Iancu solicitase audienţă şi obţinuse „prilejul" de a prezenta suveranului „închinarea cuvenită", laolaltă cu toţi foştii tribuni. Amintindu-i aceasta, aghiotantul simulează mirarea că „domnul Iancu" nu a binevoit să se înfăţişeze la ceremonie şi n-a găsit de cuviinţă măcar să se scuze pentru inexplicabila absenţă. Relativ la o eventuală altă audienţă, declară a nu avea nimic de spus, dată fiind „jignirea fără precedent adusă împăratului". Sub masca unui limbaj aulic, afectat şi fanfaron, lacheul împărătesc se comportă faţă de interlocutor cu cea mai cinică obrăznicie, îi vorbeşte de sus, îl dojeneşte ca pe un subaltern, îi serveşte „lecţii de etichetă". Îndurînd umilinţa, Avram Iancu respectă de la început pînă la sfîrşit rigorile stilului protocolar, fără a scăpa, în acelaşi timp, nici un prilej de a plasa la locul potrivit cuvintele ce îi stau pe inimă. Oricît se munceşte aghiotantul să-l încurce, vorbindu-i în clişee, admonestîndu-l ca pe un şcolar, cînd exprimarea sa iese în vreun fel din stereotipie, semnalînd pretinse contraziceri în ceea ce spune, căutînd în fel şi chip să devieze dialogul de la obiect, hărţuindu-l cu tot soiul de chiţibuşării ridicule, fostul comandant al oştirii valahe îşi domină temperamentul la perfecţie, rămîne lucid, şi papagalul imperial îşi dă seama că are în faţă un adversar tot atît de abil în lupta de cuvinte pe cît fusese de neînfricat, ca „prefect", în ducerea războiului. Iată cîteva schimburi de replici :

„Aghiotantul: Îmi pare nespus de rău că aţi ocolit prilejul de a auzi chiar din partea împăratului un asemenea cuvînt, în stare să fericească pe oricine pentru o viaţă întreagă.

Iancu: Domnule aghiotant, îngăduiţi: E o neînţelegere. Eu n-am ocolit prilejul, dimpotrivă — îl caut. Deoarece însă eu nu ţin aşa de mult la neînsemnata

mea persoană, mi-ar fi părut neasemănat mai bine dacă Maiestatea-Sa, în înalta sa graţie, spunea cuvintele ce a binevoit să le rostească, despre poporul meu, iar nu despre mine.

. . . . . .

Aghiotantul: (...) În împărăţia noastră, largă cît cerul, nu sînt decît popoare fericite [...]

Iancu: Numai popoare fericite sînt în împărăţie ! Aşa poate să vorbească numai un aghiotant imperial, care prin slujba ce-o are e osîndit să nu vadă decît aurore şi credinţă şi de a nu auzi decît chiote şi lumină ! Eu voi fi aici şi după ce pleacă domnul aghiotant imperial, eu voi fi aici şi voi auzi şi altfel de chiote, care seamănă mai curînd a gemete de moarte şi a blestem pentru ziua de apoi. Vă rog să luaţi măsuri să fie sugrumate şi mai tare, ca să nu le mai aud !

. . . . . .

Aghiotantul: Îmi daţi voie să mă mir că, după jignirea fără precedent adusă împăratului prin neprezentare la o audienţă acordată, mai stăruiţi pe o cale, care, nu din vina noastră, rămîne închisă !

Iancu: Definitiv închisă ?

Aghiotantul: Nu din pricina noastră.

Iancu: La porunca sau dorinţa împăratului ?

Aghiotantul: Nu ţiu de cuviinţă să răspund la orice întrebare !

Iancu: Dacă ar fi pentru interesele personale, vă asigur că nu v-aş fi stingherit. Eu nu mai am nimic de pierdut, nimic de cîştigat. Eu nu mai sînt. Mi-am dat numai puţin răgaz să mai încerc — ce se mai poate încerca— după ce totul a fost încercat ! Am crezut — cum nimenea n-a crezut. Şi-acum îmi spuneţi că drumul e închis. Eu pentru mine nu voiam nimic, că eu mă duc între goruni. Voiam numai cuvîntul să se facă trup pentru acest popor uitat de împărăţie, uitat de soartă, uitat de Dumnezeu, uitat de toţi şi de toate, numai de Iancu, nu..."

Înfrînt în războiul nervilor, aghiotantul încearcă doborîrea adversarului pe o cale opusă. Trecînd brusc şi fără nici o dibăcie de la polemică la un act ceremonios, el oferă lui Avram Iancu o decoraţie, cu care „Maiestatea-Sa, în nemărginita sa dragoste faţă de supuşi,

dintr-o înaltă îndurare", a catadixit să-l miluiască „pentru vrednicie". Dar Iancu, implacabil :

„Am răbdarea să aştept pînă cînd Maiestatea-Sa se va îndura să decoreze mai întîi poporul meu cu toate drepturile, cu toate drepturile nu numai cuvenite, ci şi făgăduite!"

Efectul psihologic prin care aghiotantul crezuse că avea să-l descumpănească, în sfîrşit, pe cel ce înfruntase, în crăpăturile munţilor, gloanţe, se produce mai curînd în el însuşi. Pus în dificultate, confuz, ţanţoşului servitor galonat nu-i mai rămîne decît să se angajeze a „comunica Maiestăţii-Sale totul întocmai". N-o face însă, ci, mizînd din nou pe factorul surpriză, cheamă pe Iancu, condus pentru cîteva momente într-o încăpere vecină, spre a-l încunoştiinţa, hodoronc-tronc, că împăratul îi acordă audienţa cerută. Prea tîrziu! Brutalizat între timp de un ofiţer — nu altul decît Schuler —, eroul românilor a înţeles, în fine, o dată pentru totdeauna, că nu se poate conta pe promisiunile împăraţilor. „Cu capul tot sus", dar „înstrăinat", Avram Iancu îngaimă, „fără accent" :

„Maiestatea-Sa a binevoit — Maiestatea-Sa acordă audienţa... Iancu nu mai poate să apară în faţa Maiestăţii-Sale, fiindcă Iancu nu e Iancu. Iancu cel adevărat a jertfit totul, ca să apară într-o dimineaţă cu obrazul curat şi cu sufletul nepătat în faţa Împăratului. Acel Iancu — acel Iancu — a plecat..."

Avram Iancu se înapoiază între goruni. Redevine pasăre. Împreună cu poporul pe care l-a condus, se retrage iarăşi în „somn", în anonimat; părăseşte istoria. Nu fără credinţa într-o nouă ridicare. Cu mîhnirea însă de a nu se mai putea număra printre acei ce vor întemeia „împărăţia noastră".

„... eu, zice Avram Iancu, în final — nu mai sînt bun de nimic. Să vie alţii! Să vie alţii! — Să vie alţii peste zece ani, peste douăzeci, peste o sută de ani, să vie alţii — cu sutele, cu miile, cu miile de mii, s-o facă ei împărăţia noastră! Eu nu mai sînt bun de nimic. Mie mi-e destul. Eu mă duc — eu mă duc unde stăpîneşte fiara şi tăcerea. [...] aici e muntele! Aici am fost pasăre şi m-am făcut om. Acu mă duc iar în pădure — mă duc în pădure — să mă schimb."

Şi, pornind „cu paşi rituali pe potecă în sus", continuă :

„Muma pădurii, mama noastră, acu mă fac iar pasăre, acu mă fac pasăre".

Dacă între *Avram Iancu* şi *Zamolxe* pot fi stabilite relaţii pe temei de psihologie etnică, alte piese comunică, subtextual, cu „misterul păgîn" în virtutea dimensiunilor metafizice ale dramelor pe care le încercuiesc. *Tulburarea apelor* — am relevat-o în paragraful despre Blaga poetul — dă înfăţişare spectaculară observaţiei că în ortodoxia românească se perpetuează un cult al pămîntului, precreştin, Isus-Pămîntul nefiind decît un avatar al lui Zamolxe, profetul Orbului. Puteri htoniene decid, în *Meşterul Manole*, destinul viitoarei mănăstiri şi al constructorului ei. Simbolica acestei piese e, desigur, complexă, polisemică; analizarea ei ne-ar îndepărta prea mult de ceea ce urmărim în cercetarea de faţă. Vom izola de aceea, spre o mai puternică reliefare, sensul central, ideea-pivot, renunţînd la scormonirea semnificaţiilor derivate.

Subiectul reproduce canavaua legendei. Nouă meşteri mari, cu Manole zece, se căznesc de şapte ani să ridice biserică, însă ce clădesc ziua se prăbuşeşte în timpul nopţii. Zidurile nu se înalţă decît după ce Manole îşi jertfeşte soţia. Această zguduitoare poveste, Blaga o aşază pe o temelie de mit, înzestrînd-o implicit cu o adîncime filozofică pe care n-o posedă nici în folclor, nici în numeroasele alte piese (de N. Iorga, O. Goga, Victor Eftimiu, Adrian Maniu etc.) născute din ea. De ce este necesară, pentru izbînda construcţiei, o jertfă de sînge? Legenda nu răspunde. Nici piesele celelalte, pe care le-a inspirat. În *Meşterul* lui Blaga, motivaţia jertfei constituie punctul central. Ea atribuie tragismului o sursă ontologică. Deci un caracter de fatalitate. Mira e o Ifigenia argeşană. Manole îndură şapte ani soarta lui Sisif, spre a se vedea apoi condamnat să accepte, şi s-o ducă la îndeplinire chiar el, cu mîinile proprii, o crimă sacră înspăimîntătoare, analoagă celei impuse altă-

Cd. 5110 coala 54

dată lui Agamemnon. Aceasta, printr-o predeterminare, ce întrece nu numai puterea de împotrivire, dar și puterea de înțelegere a omului. Jertfa e cerută de „puteri", de forțe necunoscute, care, potrivit reprezentării mitice a unor minți prizoniere fricii și superstițiilor, ar rostui în înalt și-n adîncuri cumpăna mare a firii. Nu „morții răi", îl învață starețul Bogumil pe Manole, zădărnicesc edificarea mănăstirii, și nici elementele :

„Nu e apă și nu e foc — sînt puterile ! Ele disprețuiesc întinderea locului și ies cînd vor de subt legile vremii. Le vezi aici, și ele din întîia besnă răspund. Le crezi acolo, și ele dănțuiesc cu înfricoșare în noi."

Pentru îmblînzirea „puterilor" nu e de ajuns a aprinde candelă sau a stinge în vin lumînări, la miez de noapte. „Un singur lucru mai poate să ajute." „Jertfa" ! Întrebării dramatice a meșterului : „Jertfa aceasta de neînchipuit — cine-o cere ? Din lumină Dumnezeu nu poate s-o ceară, fiindcă e jertfă de sînge, din adîncimi puterile necurate nu pot s-o ceară, fiindcă jertfa e împotriva lor", starețul Bogumil îi răspunde tot cu întrebări, înfricoșate :

„Firește, cît timp cîntărești, așa este. Pe întîiul nu ți-l poți închipui crud, cum pe celelalte nu le închipui fără de minte. Dar crezi tu oare că măsori și înălțimile și adîncurile sorții cu plumbul atîrnat de sfoară ? Și dacă întru veșnicie bunul Dumnezeu și crîncenul Satanail sînt frați ? Și dacă își schimbă obrăzarele înșelătoare, că nu știi cînd e unul și cînd e celălalt ? Poate că unul slujește celuilalt . . . "

Iată-ne transportați în plin bogomilism ! Scoși implicit din imperiul ortodoxiei (și al ortodoxismului), duși undeva mai aproape de Persia decît de Bizanț. Nu pentru întîia oară, în dramaturgia blagiană, și nici pentru ultima, concepția bogomilică, absorbită de folclor, a complementarității divinului și demonicului traversează întreaga creație dramatică, întreaga literatură a lui Lucian Blaga. Pictorul Luca, personajul principal din *Ivanca*, se crede ontologic predestinat răului, întrucît „cineva în patru labe" ar „sta la pîndă" în el, „puteri necurate" i-ar fi acaparat „zodia", „drumurile" i-ar fi „socotite

din împărăția de jos". Acest destin i l-ar fi croit, în complicitate, puterile demiurgice și cele demonice, antagonismul dintre acestea neafectîndu-le consubstanțialitatea :

„Știi, Marie — zice Luca bătrînei servitoare a familiei —, este o veche poveste, oare nu mi-ai spus-o dumneata ? care începe așa : La început, înainte de a fi lumea, au fost doi frați : Dumnezeu și dracu — înțelegi ? Doi frați. Toate lucrurile le-au făcut în tovărășie. Unul a născocit ziua, celălalt noaptea, unul a făcut pe sfinți, celălalt ispitele și visurile rele . . . "

În *Prolog*-ul dramei *Avram Iancu*, Baba, „muma pădurii", evocă timpul cînd „necuratul spunea lui Dumnezeu fîrtate". În *Arca lui Noe*, cei doi „frați" sînt, am putea spune, prezenți în carne și oase. Unul se arată lui Noe, în chip de moșneag, poruncindu-i să construiască arcă, spre a se salva de potop, împreună cu toți ai săi și cu cîte o pereche din toate speciile de viețuitoare ; celălalt o frecventează în secret pe soția lui Noe, Ana. Numele acestuia din urmă este Nefîrtate, și personajul este un fel de alter-ego al Moșului.

„Eu — se legitimează Nefîrtate — sînt umbra moșului, umbra celui ce trecu astăzi de dimineață pe-aici. Vin și eu de-aci și de mai departe. Tot pe urmele lui. Astăzi, întîia oară de cînd îmi amintesc, l-am scăpat — și rătăcesc pe la porți, întrebînd de el. Se culcă moșul, după ce răsări soarele, sub un prun, eu, ca umbra, alături. După ce se trezi, a plecat și pe mine m-a făcut uitat acolo . . . "

Întîlnindu-se, Moșul și Nefîrtate se întrețin ca doi „fîrtați". Primul se plînge de . . . dureri de încheieturi :

„Mă ține de-o vreme reumatismul, răul surd, mai rău ca niciodată !"

Nefîrtate :

„Nu-i de mirat, Moșule, de vreme ce se pregătește de-o ploaie cum n-a mai fost ! În ajun de potop trebuie să-ndure cumplit cei cu reumatisme-n glezne !"

Moșul :

„Ai dat cu ochii și de asta ?"

Celălalt :

„Cît timp este femeie în lume, mai descoperi cu hîr, cu mîr cîte ceva... Nu ţi se pare, Fîrtate — Moşule, că fiinţele despărţite-n două, în bărbat şi femeie, au ieşit dintr-un gînd greşit chiar de la-nceput ? Pentru lumea nouă, la a cărei zidire purcezi, ar fi poate cu cale să îndrepţi neajunsul şi să mai pui la încercare şi alte izvoade !"

Demiurgul dînd din cap, cu resemnare" :

„Îţi sînt mulţumitor pentru sfat, Nefîrtate. De n-oi uita, m-oi mai gîndi !"

Sensul filozofic al mitului e limpede, după cum limpede este neaderenţa lui la dogma scripturică. Imaginaţia eretică a conciliat fără complicaţii ceea ce dogmele înfăţişează ca antagonism ireductibil. Principiul creaţiei şi al distrugerii, binele şi răul, se întregesc, înfruntîndu-se, conlucrează rivalizînd. De aici, coexistenţa — mai mult : cooperarea, şi în lume, a contrariilor. *Coincidentia oppositorum* —, condiţie a echilibrului existenţial!

Moşul dezlănţuie potop, spre a nimici omenirea stricată, însă, urcînd în arcă, Ana lui Noe duce cu ea sămînţa lui Nefîrtate : germenul viitoarei stricăciuni.

Unghiul din care sînt considerate miturile în toate amintitele piese e naţional, fără a fi şi ortodox ori măcar creştin. În afara opticii creştine se situează şi desfăşurările pantomimice din *Învierea,* nu însă — cum indică autorul — „în afară de loc şi timp". Spaţiul acţiunii e românesc, după cum româneşti sînt ceremonialurile descrise şi costumaţia participanţilor : „Totul e simplu stilizat, de la frunzele pomului pînă la veşmintele oamenilor". Ţărani, eroii „par nişte arhangheli fără aripi, îmbrăcaţi în cojoace de ciobani". Ritualul cererii în căsătorie a unei fete de la ţară evoluează ca în basmele autohtone. Apar, rînd pe rînd, în postură de peţitori : Plugarul, Faurul, Porcarul, Păcală, în sfîrşit, Bogătaşul, care şi obţine mîna fecioarei. Aceasta în tabloul întîi. Următoarele două autohtonizează motivul Lenore, integrat unui spectacol de apocalips. Sat bîntuit de ciumă. Noapte. „Luna se ridică fantastic de repede de după deal. Lilieci zboară în jurul ei, atingînd-o cu aripile. Luna

urcă, urcă, ajunge la zenit, coboară, dispare." Hămăit sinistru de cîini. O muzică stranie „duce pe cealaltă lume sufletele morţilor" ! O bătrînă intră în cimitir. Se opreşte lîngă un mormînt. Joacă împrejurul lui de trei ori, îngenunche, ridică braţele. Murmură :

„Din mormînt să ieşi şi să-ţi faci sicriul cal şi voalul de pe faţă să ţi-l faci şea, să-mi aduci pe Voichiţa".

Porunca e repetată, ritual, de trei ori. Ieşind din groapă, mortul „încalecă pe sicriu şi porneşte prin văzduh — peste biserică". Pantomima se încheie cu un „Hristos a înviat", strigat de credincioşi în faţa bisericii, însă efectiv în piesă „învie" Costandin, care i-o readuce mamei sale pe Voichiţa. Puterea ce-l scoală pe flăcău din mormînt nu e a Sfîntului duh, ci a vrăjilor. Dramaturgul a plasat în noaptea Învierii un „mister păgîn".

În *Cruciada copiilor,* problematica e creştină şi chiar de ordin confesional, termenii în care se declară conflictul de concepţie între călugărul papistaş Teodul şi starețul Ghenadie prefigurează reflecţiile despre catolicism şi ortodoxie din *Spaţiul mioritic.* Acest fapt necomportînd discuţie, rămîne a stabili de pe ce poziţie este urmărită polemica, în ce spirit. Se poate argumenta, cu citate, că piesa ar conţine o apologie a ortodoxiei şi o înfierare a catolicismului, după cum se pot invoca situaţii, replici care să demonstreze exact contrariul. În ambele cazuri interpretarea nu face decît să denatureze înţelesul piesei. Îi atribuie un tezism, pe care, dacă l-ar avea, n-ar merita a fi analizată ca operă de artă. Obiectiv, scrierea nu pledează în favoarea nici uneia dintre tezele ce se confruntă. Cum a observat Al. Paleologu, „aceste două tipuri de spiritualitate creştină [ortodoxă şi catolică — n. n.] sînt doar puse în antiteză şi confruntate cu egală şi obiectivă îndreptăţire".[1] Drama nu e, de fapt, istorică. Istorică este doar localizarea, cromatizarea conflictului, care e de altă natură. Asemenea celorlalte piese blagiene, *Cruciada copiilor* revelă

[1] *Spiritul şi litera,* Bucureşti, Ed. Eminescu, 1970, p. 91.

o „dramă absolută". „Sfîntul mormînt" devine, în cuprinsul ei, o metaforă a spiritualului, avîntul inocent al copiilor înrolați în cruciadă exprimă aspirația la eroic, nevoia de idealitate. Adulții pierzînd simțul valorilor impalpabile, doar copiii mai pot restitui umanității propria natură înstrăinată, spre evitarea prăbușirii în animalitate. A fost necesară formarea unei cruciade de copii, întrucît celelalte, anterioare, își trădaseră misiunea, „cavalerii" dovedindu-se a nu fi fost decît „făcători de rele, călcători de jurămînt, tîlhari de drumul mare, nestatornici ca vîntul, schimbăcioși ca norocul". Cavalerii nu porniseră spre Orient dintr-un îndemn al sufletului, ci sub impulsul dorinței de jaf, de cotropire.

„Cavalerii — zice Teodul (sau poate fantasma lui, zămislită de coșmarul Doamnei) — și-au făcut tron din sfîntul Mormînt și s-au dat desfrîului fără de leac și fără de margini, lar copiii nu vor greși și copiii nu vor cădea ! Visul cavalerilor s-a înecat în sînge și duhul lor s-a stins sub comori. Copiii lumii vor ridica iarăși visul din pulbere ! Numai ei mai pot să cucerească mormîntul pierdut, copiii curați, luminile vii, sfinții mici și fără de moarte !"

Această replică rezumă întreg sensul, întregul mesaj al dramei. *Cruciada copiilor* focalizează toate țîșnirile de poezie a copilăriei, atît de numeroase în opera lui Blaga, piesa fiind un poem tragic, cristalizat în jurul marșului ostășesc al cavalerilor sfintei candori :

Să mergem prin apă,
Să mergem prin vînt —
Stea nouă s-arată
la sfîntul mormînt.

Tragicul rezidă în imposibilitatea finalizării constructive a apetenței pentru eroic. Agentul papei recrutează copii, spre a-i azvîrli în necunoscut, pradă intemperiilor, fiarelor, apelor și nisipului deșerturilor, „turme de tăiat pentru măcelarii saraceni". Din partea starețului Ghenaide, copiii n-au a se aștepta la nimic. „Starețul și călugării voștri — îi spune Teodul doamnei țării — se gîndesc numai la ospățul Crăciunului". Cu desă-

vîrșire opac la trebuințele sufletești ale celor cărora se cheamă că le este păstor, Ghenadie își camuflează tembelismul sub diatribe împotriva papalității și a setei sale de putere lumească și sub vorbe cucernice despre „Ierusalimul ceresc". Mod (din partea dramaturgului) de a spune că biserica Romei exploatează în interese pămîntești aspirația la ideal a sufletelor nepervertite, iar ortodoxia se mărginește să o ignore. Drama nu ține însă, am specificat-o, doar la denunțarea celor două confesiuni ca atare. Teodul, Ghenadie nu sînt decît două măști istorice ale unor moduri diferite de a înțelege menirea omului în lume, de a reacționa față de încercările existenței. Fiecare personifică, vorbind în termenii din *Orizont și stil*, o anume „atitudine față de destin". Unul — o atitudine anabasică, celălalt — una neutră : în același timp, încrezătoare și resemnată. Indiferent de opțiunea subiectivă a autorului — care în piesă nu se deconspiră —, atitudinea exemplară nu poate fi, în nici un caz, din principiu, aceea indolentă, a starețului. Însă se pot ivi împrejurări în care să devină singura înțeleaptă. Atitudinea cealaltă apare, din perspectiva celor ce o refuză, ca expresie a demoniei. Pentru Ghenadie, Teodul este diavolul. Unui servitor i se pare că papistașul lasă pe unde trece miros de pucioasă. Teodul însuși nu neagă că, poate, e drac :

„Nu sînt om, Măria-ta. Călugării nu trebuie să fie oameni. Sînt flacără într-un trup biciuit.

Doamna : — Teodul, ești îndrăcit !

Teodul : — Draci trebuie să fie călugării, draci care cred în Hristos și nu mai trăiesc decît pentru copiii lui."

Forță oribilă, în înțeles teologic, demonia reprezintă, în viziunea lui Blaga, precum am subliniat, cu totul altceva, un complement al demiurgiei. Spiritul dinamic al lumii. Contradicția din expresia „draci care cred în Hristos" nu e, în această accepție, decît terminologică.

Finalul dramei pare să valideze poziția starețului Ghenadie. Obiectiv însă, independent de intenția autorului, apoteozează nebunia sublimă. Scena e, liric, ma-

gistrală. Împiedicat de mamă-sa de a se înregimenta în cruciadă, Radu, fiul doamnei, se îmbolnăveşte de alean şi moare, ca emirul lui Macedonski, cu sentimentul, transmis tuturor celor de faţă, de a intra nu în Mecca, dar în Ierusalim :

„... Ah, cîţi copii ! Cîte sute, cîte mii ! Sărim gardurile ! — iată izbînda ! Înainte, înainte ! — Porţile Ierusalimului ! Gorganul căpăţînilor, grădina măslinilor, valea Ioasaf. Umblu pe coperişe, cine mă poartă ? Umblu pe cruci, cine mă duce ? Să mergem, să mergem ! În Ierusalim ! În Ierusalim !

Merge spre fereastră, spre un mănunchi de raze.

Lumină mare, lumină cum n-am mai văzut. Peste mormîntul Domnului s-arată steaua după care-am pornit ! Să nu se stingă ! Nu suflaţi, nu răsuflaţi ! (cade mort)."

Cineva spune :

„A intrat în Ierusalim".

Ghenadie punctează sensul afirmaţiei :

„În singurul adevărat Ierusalim !"

De undeva vine o muzică, ca de cor de copii :

Prin fundul de mare
vom trece pe jos
Ne cheamă de dincolo
Domnul Hristos !
Stea nouă s-arată
la răsărit —
Viaţa pre moarte
a biruit.

Asistenţa îngenunchează. Glasuri de mame :

— „Parcă aud cîntînd pe Petru al meu.

— Parcă aud cîntînd pe Simion al meu.

— Cîntă toţi cei ce-au murit."

Ghenadie :

„Cîntă, intrînd în Ierusalim, în veşnicul Ierusalim".

Tulburătoare, scena aceasta ne evocă, parcă, ceva. Cu tot ineditul, ea transfigurează moartea într-un chip ce nu ne este necunoscut. Ni s-a mai relevat cîndva, undeva, desigur într-un cu totul alt cadru. Nu cumva seninătatea aceasta în prezenţa morţii vine de departe

de tot, din psihia dacică tocmai ? Ea exprimă, în tot cazul, o atitudine afină aceleia a păstorului din baladă, care îşi omologhează extincţia cu o nuntă cosmică, fabuloasă. Moartea copilului-voievod din *Cruciada copiilor* este o moarte mioritică.

ADRIAN MANIU

Situaţia, în literatura dramatică, a lui Adrian Maniu e cu totul alta decît a lui Lucian Blaga. Una din cele două piese ce-i aparţin integral (tălmăcirile, adaptările, piesele scrise în colaborare nu pot intra la socoteală) nu suportă nici o comparaţie cu vreo dramă blagiană ; cealaltă nu poate concura cu nici una din realizările blagiene majore (şi majore sînt toate, în afară de *Daria, Ivanca* şi *Anton Pann*). Între *Meşterul* şi *Meşterul Manole* e distanţa dintre amatorism şi creaţie. Totala lipsă de forţă dramatică face ca scrierea să aparţină genului teatral doar aparent, prin forma dialogată.

Citata piesă debutează promiţător. Întîiul act introduce în scenă puteri ale naturii, într-un chip ce aminteşte (a observat-o Al. Ciorănescu[1]) de *Clopotul scufundat* al lui Gerhardt Hauptmann, însă fără nimic din feericul de acolo, atmosfera fiind, în *Meşterul,* mai curînd sumbră, chiar terifiantă. Viziunea dramatică este tipic expresionistă, indicaţiile de regie, pe alocuri şi frazarea sună blagian. „În lumină de noapte", se deslueşesc ruinele unui templu antic. „Surpăturile de pietre vechi, din care au crescut buruieni, sînt legate cu tulpinile unor molifţi bătrîni fără culoare, într-o transparenţă de ceaţă care dă impresia unui fund adînc de ape. Rar o stea clipeşte şi se stinge, în cerul pe care îl simţi nedesluşit. Cîte o dată tostorescenţe alunecă pe vîrful molifţilor spre rădăcini şi se sting, ca un puls al vieţii. Aceste lumini sînt reci, «sînt din altă lume»." În acest decor, „făpturile", între care se distinge un faun, ţin sfat, sub tutela Cumineniei pămîntului, întruchipată în-

[1] *Teatrul românesc în versuri,* Bucureşti, Casa Şcoalelor, p. 252.

tr-un bloc de piatră, punînd la care zădărnicirea încercării Meșterului de a zidi lăcaș de închinăciune. Ca în *Clopotul scufundat*, forțele stihiale reprezintă păgînătatea care, văzîndu-se amenințată de creștinism, i se împotrivește cu obstinație.

„Omul — dezvăluie Cumințenia pămîntului — vrea să ridice nou locaș de închinare".

Și orice înălțare nouă înseamnă dărîmarea celor ce au fost.

Recapitulînd fapte petrecute de-a lungul timpului, același „personaj" cuvîntează, rechizitorial :

Un Dumnezeu *despre care nimeni nu știa în vechime*
Vrea să-și dezvăluiască atotputernicia
Și pe acest petec sălbatic de codru.
(. . . . .)
Tainele firii sînt furate de oameni.
Boii la care se rugau eghiptenii
Sînt astăzi înjugați, și îmboldiți despică brazde.
Fratele nostru focul și sora apa
Au ajuns smerite slugi.

Spre a preîntîmpina încătușarea totală, „făpturile" nu trebuie — le învață Cumințenia pămîntului — să zdrobească omul, ci să-l descurajeze, să-i răpească încrederea în propriile posibilități :

Nu putem să îi încercăm înlăturarea
Decît omorînd nu omul, ci dorul desăvîrșirii ;
Ucigînd încrederea, împiedecînd înfăptuirea,
Legînd nevietuirea noastră de fericirea celui ce dorește înfăptuire,
Pentru ca fiecare izbire ce dă pietrii noastre
Să fie întîi lovitură în inima lui,
Pentru ca fiecare înălțare a gîndului său
Să fie adînca lui scoborîre.

Conflict, așadar, între vechi și nou, între forțele inerției și ale prefacerii. Însă numai enunțat, nu convertit efectiv în spectacol. Din al doilea act, ideea conturată în primul se pierde. Meșterul nu personifică spiritualitatea creștină, opusă păgînătății (iar păgînătatea

nu mai apare ca forță a inerției, ca prelungire a naturii), nici nu simbolizează umanitatea decisă a-și instaura dominația asupra stihiilor. Meșterul e un artist dăruit idealului de frumos în sine, ghidat de o înțelegere modernă a creației, prea puțin preocupat de finalitatea operei, sedus de tot ce înseamnă realizare impecabilă, indiferent de funcționalitate. Mustrat de Voievod pentru că a „vrut ceva prea măreț", greu de înfăptuit, Meșterul i-o întoarce astfel :

Ca să am ce învinge !
Numai așa însemnăm ceva pe lume
Și ne osebim de ceilalți muritori.
Credința ta însăși vrea renume,
Și vreau ca însuși Dumnezeu,
Aplecîndu-și soarele ca un ochi pe lucrul meu,
Să recunoască cel mai frumos lăcaș.

Săpătorilor, care, scoțînd din pămînt statuia de bronz a faunului din actul I, o iau drept chipul „celui afurisit", le zice, încercînd să-i liniștească :

Nu vă spăimîntați — ceea ce vedeți nu e diavol,
E numai aramă neagră turnată.
Acest țap om a fost, dumnezeul templului aici o dată,
Făurit de oameni care atît de meșteri erau,
Încît la frumusețea scornită de mîna lor se închinau.

Un lucrător întreabă „ce frumusețe poate fi într-o pocitură". Răspuns :

Și în rău — și în păcat, frumusețea poate scînteia.

Nepăsîndu-i că slujește altei orientări artistice, diametral opuse, Meșterul face apologia antichității :

Ce măreață a fost antichitatea !
Cînd vom ajunge să întrecem pe cei ce-au trăit ?

Posibilitățile dramatice oferite de legendă piesa nu le valorifică. Decizia îngropării în zid a unei ființe omenești este luată, într-o clipă de iluminare subită, fără nici o constrîngere din afară sau dinlăuntru, fără vreo motivație. Un călugăr aruncă o vorbă, în treacăt :

Meşterii cei buni închid
În piatra care trebuie să dăinuiască
O umbră.

Fără nici o luptă interioară perceptibilă de către cititor, Meşterul, drept replică la această observaţie, anunţă, după cîteva clipe de adîncire în el însuşi :

Zidul are să ţie de aici înainte
Cum durează străvechile morminte.
Zidul are să ţie — zidul are să ţie,
O să-l păzească o umbră vie.

Un tablou înfăţişează însuşi actul zidirii „celei mai curate dintre femei", lucrătorii apărînd „deznădăjduiţi, abătuţi", iar meşterul, zelos peste măsură — şi liric :

Pietrele muşcă iubirea — grăbiţi-vă, tovarăşi,
Aduceţi alte pietre iarăşi,
Curajul să nu-l sfarme simţirea.

Aici există dramatism, incontestabil, însă ventilat, mistuit în lirism.

Construcţie cu totul şubredă, nulă în aspectul puterii dramatice şi cu atît mai mult în aceea a teatralităţii, piesa rezistă, totuşi, lecturii, parţial, graţie calităţilor poematice ale unor pasaje. Tirada rostită de Meşter după zidirea soţiei îl conţine, fără îndoială, pe cel mai vibrant :

Iubito, iubito, de acum nu mai eşti decît gînd,
Gînd care înalţă, gînd care făureşte,
Gînd care ca dumnezeirea înfăptuieşte ;
Iubito, tu ai dat viaţă prin moartea ta.

Ideologic, *Meşterul* se găseşte pe aceeaşi linie cu opera poetică şi cu proza lui Adrian Maniu. Pe linia tradiţiei prin subiect, prin decor, prin culoarea de epocă (atîta cîtă există) ; pe linie modernă prin structura prozodică şi tehnica imaginii. Străină tradiţionalismului programatic. Atît celui vechi, antebelic, cît şi celui de marcă gîndiristă, încă latent şi neteoretizat[1]. Poziţia pe care, după toate semnele, tinde să o valideze e una estetizantă. În timp ce călugărul cere topirea statuii păgîne, spre a fi preschimbată în clopot, Meşterul pledează — fără succes — pentru conservarea ei ca atare. După isprăvirea mănăstirii, el purcede la „o săvîrşire şi mai mare". Se decide pentru zbor :

Rămas bun, Voievoade ! Rămas bun, lucrători...
Vă temeaţi de cel cu fruntea în nori...
Rămas bun — zborul meu învinge viaţa.

Prin autojertfirea Meşterului, „biserica — reflectează cineva — trăieşte întîia liturghie". Trebuie precizat : o liturghie a artei. După ce a sacrificat operei ceea ce avusese mai scump : iubirea, Meşterul înţelege, văzînd-o isprăvită, să i se abandoneze cu totul. Să-i jertfească, precum Răstignitul bisericii, însuşi trupul şi sîngele său.

Celei de a doua piese originale a lui Adrian Maniu : *Lupii de aramă*, incomparabil superioară din punct de vedere dramatic primei, i se aplică perfect ceea ce Lucian Blaga spune despre „tradiţionalismul" său, în interviul acordat lui I. Valerian :

„Poezia care-mi convine mie, deşi e ultramodernă, o cred însă în anumite privinţe mai tradiţionalistă decît obişnuitul tradiţionalism, fiindcă reînnoieşte o legătură cu fondul nostru sufletesc primitiv..."[1]

Intenţionat sau nu, scrierea e un soi de replică la *Zamolxe*, înfăţişînd poporul dac în cel mai crîncen război pe care l-a dus vreodată şi care i-a marcat dispariţia din istorie. „Urşii" din „misterul" blagian devin, în piesa lui Adrian Maniu, „lupi", sălbăticiuni întărîtate, încinse de beţia morţii. Atacaţi la ei acasă, „barbarii" se apără cu înverşunarea fiarei încolţite şi se comportă faţă de invadatori cu o cruzime de fiară. Prinşii de război construiesc, în lanţuri, ziduri de piatră în calea propriilor armate, sub biciurile cu plumbi ale unor paznici neîndurători, iar cînd nu muncesc, zac în

[1] Piesa a apărut în 1923.

[1] *Op. cit.*, p.57.

hrube înăbușitoare, pe pietre ude, cu picioarele în apă. Drept hrană, li se aruncă ciozvîrte de carne alterată, „pe care dulăii n-au vrut s-o bage în seamă". Femeile îi ocărăsc, dau în ei cu pietre, copiii cer să fie lăsați să-i omoare. Într-un cuvînt, fiii pădurilor sînt angajați într-o încleștare cum nu mai cunoscuseră — ei, cei deprinși a duce războaie! și, părăsiți de toți acei pe al căror sprijin contaseră, se împotrivesc agresorilor, singuri, cu toate resursele de vitejie și ferocitate pe care le declanșează în ei desperarea.

Derularea tragediei (căci tragedie este piesa *Lupii de aramă*, chiar dacă autorul nu o numește astfel) prilejuiește punerea în lumină și a spiritualității dace, a unei credințe stranii, generatoare de practici tulburătoare. Întruniți în conclav noaptea, sub cerul liber, aurit de lună, „sfinții", adică preoții, „îmbrăcați ca la turcă și brează, cu măști: barză, vulpe, urs și cerb", se tînguie că „toate semnele sînt rele".

„Anul acesta — relatează unul —, slujba soarelui nu a putut fi ținută. Regele a cerut topoarele de aur cu care trebuie bătut în porțile de piatră ale vremii."

Un altul completează:

„A luat potirele de aur, și în vasele de pămînt roșu sîngele omenesc nu se încheagă, așa că nu poate fi deslușit viitorul".

Un al treilea evocă un ritual eșuat:

„Vitejii care trebuiau să se zvîrle în suliți pentru ca să poarte celui de sus vești despre neamul nostru s-au rănit fără să moară și a trebuit să-i isprăvim cu jungherele noastre".

După acest schimb de comunicări, soborul ascultă vestea adusă de pe cîmpul de lupte de Crainic.

„Eram — povestește Crainicul, îngenunchiat, — cu Regele jos la fluviu, și cu noi era cealaltă armată. Trebuia să tăiem calea întoarcerii. Se luminase de ziuă. Năvala noastră a pornit, năpraznică. Lagărul împărătesc era înconjurat din toate părțile. Vai! Și dintr-o dată Cel de sus a început să moară. Cerul s-a întunecat, o umbră îngrozitoare — balaurul mușca din soare. Eram

între două dușmănii — între două îndatoriri. Să învingem pe acei ce voiau să ne cotropească țara sau să apărăm Soarele împotriva balaurului. Și atunci cu toții am țintit lăncile noastre și arcurile noastre în spre dușmanul din ceruri, pînă cînd ploaia de săgeți a ciuruit vîrcolacul și sfîntul a ieșit iar din moarte — luminos și tînăr, alb și vesel [...]. Dar în timp ce ne luptam cu cerul, armatele dușmane țînteau în noi, și mulți dintre ai noștri n-au să se reîntoarcă niciodată din munte."

Închinători la un zeu (după Adrian Maniu) uranic, geto-dacii, deși îl cred atotputernic, nu se comportă față de el ca robi prea supuși. Religiozitatea, în înțelegerea lor, e un contract. Respectîndu-l, pretind părții celeilalte același respect. În schimbul jertfelor, al apărării de balaur, cer zeului să-i ajute în război. Zeul nu este însă incoruptibil, se lasă cumpărat de oricine. Drept care, credincioșii îl învinuiesc fără ocol de nelealitate. În amintitul conclav, un preot își înștiințează confrații că a dat solilor trimiși în cer însărcinarea de-a pune nemuritorului întrebări și a se face interpretii consternării celor abandonați inamicului chiar în timpul cînd luptau pentru salvarea lui. Iar Crainicul transmite „sfinților", din partea Regelui, porunca de-a spune Celui din înălțimi „că el, Regele, l-a ajutat în lupta cu balaurul, nedezmințind steagurile oștilor noastre care poartă în vîrful lăncilor un balaur străpuns; săgețile noastre au spintecat cerul ca să apere soarele de șarpele vătămător — iar acum e rîndul înaltului să ne ajute pe noi". Înfrîngerea, dacii nu și-o pot explica altfel decît punînd-o pe seama necinstei zeului. „Dușmanii noștri — dezvăluie Domnița, fiica Regelui — ridică altare noi pe țărmul fluviului, jertfind turme întregi și prăzi bogate nu numai zeilor lor, ci însuși zeului nostru, pe care vor să-l cumpere, să fie de partea lor. [...] *dușmanul vrea-să-prindă-pe Zeul nostru!*" Aceeași domniță, văzîndu-și prăbușit planul de-a obține retragerea inamicului dincolo de fluviu și restituirea tuturor prăzilor și prizonierilor în schimbul eliberării unei înalte căpetenii, prietenul împăratului, pe care ea, Domnița,

a reușit s-o atragă în cursă, printr-un șiretlic, conchide cu indignare că divintatea căreia poporul său își încredințase soarta a trecut de partea invadatorilor — și „amenință cerul cu pumnul".

Firea dacică se exprimă plenar și în actul final, ce prezintă o ceată de bătrîni și femei — printre ele Domnița — înghesuiți într-o peșteră, undeva în munți. E iarnă, cer întunecat, vîntul șuieră printre pietre, ninge. În delir, mulțimea nu se vaietă ; rezistă nenorocirii cu îndîrjire sălbatică și mai speră. „Nu ne-au învins — spune cineva — oamenii, ci vremea. Ninsoarea a acoperit gropile cu grîne și pentru noi și troienile ne-au zăvorît muntele." Toate gîndurile sînt la Rege. Nimeni nu poate crede că Regele a murit. Doar „a intrat în munte" : „Regele și cu ceilalți preoți credincioși soarelui și lunii au intrat în munte. Aici, în adîncul de piatră, țin sfat. Poruncile lor nu mai pot să întîrzie." „În munte" se petrec, potrivit credinței tuturor, lucruri tainice : „Eu știu ce vor să facă subt munte : vraja cea mare, prin care orice rege, o dată în viață, se poate preschimba în lup sălbatic, și atunci, în fruntea noastră, va izgoni dușmanul." În așteptarea crispată, o voce izbucnește deodată, ca un fulger, stîrnind incendiu pasional :

„Regele a trimis poruncă !"

Explozii de alte glasuri zguduie pereții peșterii, cu bubuiri :

— „Regele a trimis poruncă. Regele nădăjduiește. Regele ! (ecou)

— Ce vrea Regele ? (ecou)

— Împliniți porunca Regelui ! (ecou)

— Și are să se schimbe în lup cu grumaz de aramă.

— Care sînt poruncile Regelui ?

— Regele — Regele ! (ecou)."

Mai dîrză și mai neînfricată decît toți, Domnița își cheamă supușii spre piscuri — acolo unde nu pot fi găsiți de dușmani :

„Ascultați, știu încă o cale — o vrea regele —, o să găsiți urme de lup și o să înțelegeți că e «drumul

lui» printre troienele de zăpadă — o cale pînă la cer —, printre stelele de zăpadă —, pînă la comorile Regelui — cele pe care dușmanul nu poate să le găsească !"

Departe de-a implora mila puterilor de sus, Domnița caută să insufle supraviețuitorilor înfrîngerii avîntul spre ceruri în vederea răfuielii cu „puternicii dumnezei, care, pentru jertfe mai grase și podoabe mai bogate, s-au vîndut dușmanilor".

„În primăvară — anunță ea —, vom urma mai departe, pînă sus la locuința celui care ne-a părăsit și ne-a vîndut, fără să fie făptură omenească, și o să-i smulg dreptatea !"

După ce ucide cu o săgeată pe un trădător, a cărui siluetă se desenează la orizont, Domnița, răspunzînd unuia care profețește că „regele odată o să deschidă iar drumul peste veacuri într-o primăvară — ca un luptător de dreptate", exclamă în extaz, contrapunctînd vuietul lugubru al vîntului : „E primăvară, drumul din munte s-a deschis, pomii sînt înfloriți, albi, uite și florile pămîntului, și albinile — toate sînt lumină, și soarele e cald, ca o mîngîiere de mamă".

Aparținătoare prin subiect literaturii cu caracter specific național manifest, piesa nu cuprinde nimic de natură s-o lege de curentul tradiționalist ; dimpotrivă, totul o separă de el, atașînd-o orientărilor celor mai moderne. Dacă în *Meșterul*, expresionismul se lăsa identificat în viziunea stihială din actul întîi și în schematismul personajelor din actele următoare, reduse la funcția de personaje-idei, *Lupii de aramă* e o scriere integral expresionistă.

Asemenea creației dramatice a lui Blaga, *Lupii de aramă* (ca de altfel și *Meșterul)* se încadrează în gîndirism în aceeași măsură în care este gîndiristă *Gîndirea* însăși în anii anteriori cristalizării unui curent tradiționalist de nuanță ortodoxistă.[1]

[1] Piesa, netipărită niciodată în volum, a apărut, de altfel, în *Viața românească*, XXI, nr. 5-6, mai-iunie 1929.

Cd. 5110 coala 55

Nici teatrul lui Dan Botta — profund deosebit de eseistica autorului: patetică, exaltată — nu se încadrează în formula gîndiristă; cel de dinainte de 1944 nici măcar în atmosfera tradiționalismului, oricît de cuprinzătoare accepție am acorda acestui concept. Abstracție făcînd de *Sărmanul Dionis*, „scenariu pentru un film romantic", după nuvela lui Eminescu, cele două piese propriu-zise ale sale, din 1939, nu abordează măcar subiecte naționale. Una ne transportă în Roma papală din vremea Renașterii, cealaltă ne coboară în mitologie.

Evocînd pontificatul lui Alexandru Borgia, *Comedia fantasmelor* dezvăluie, natural, odată cu tot soiul de turpitudini îngrozitoare, lupta acerbă dusă de biserica Romei pentru acapararea de putere nelimitată; finalitatea picturii nu este însă satirică, nu se urmărește prin ea discreditarea catolicismului ori măcar a Vaticanului. Departe de a-și fi apropriat optica ortodoxiei sau vreo alta, confesională, piesa este (mai puțin compoziția, cam barocă) o piesă de tip grec, tema ei fiind răpunerea *hybris*-ului. Protagoniștii: Alexandru Borgia, Cesare Borgia, Savonarola, sînt turmentați de trufie demențială, devorați de ambiții luciferiene; sînt duhuri titaniene, chinuite, pornite să-și supună lumea și s-o restructureze.

„E un timp de trufie [...]! — urlă papa, în Consistoriu. Trufie... ca să îngenunchi pe regi, să-i supun autorității mele. [...] Mă voi înconjura de mărire. Cînd voi fi atotputernic pe pămînt, îngerii mă vor cînta în ceruri!..."

La Florența, în piața Senioriei, Savonarola răcnește împotriva Romei, proferează amenințări teribile, vestește urgii apocaliptice:

„Voi răsturna pontifii, voi pune capăt trufiei romane. [...] Voi aduce în Italia cele mai crunte popoare, cele mai aprige haite, cari vor surpa altarele, vor pîngări bisericile, vor face din ele staul de vite... Îmi

e mai plăcut să le știu staul de vite decît staul de desfrîu."

Cesare Borgia, hotărît să-și facă din propriul nume un destin, se vrea unificatorul Italiei, moștenitorul cezarilor. Pe mînerul săbiei sale de Toledo e gravată inscripția „Aut Caesar, aut nihil", care, cum observă într-un patetic dialog Umanistul, traduce „un geamăt al trufiei", „ceea ce grecii numeau «hybris», ceea ce tragicii greci puneau început al pierzării". În cursul dialogului respectiv, purtat într-o noapte, în termele lui Dioclețian, Caesare opune fantasmelor Romei antice, invocate de Umanist, „Roma cea vie", pe care o voiește a lui în întregime.

„În zarea ce se desface înainte-ne, messer Pomponius, vezi numai ruinele, vestigiile moarte ale Romei. Eu încep să văd Roma cea vie. Pe toată întinderea zării, Crucea domină. Fulgerul crucii printre negri chiparoși. Turlele lui Sîn Petru, Vaticanul, Pantheonul sînt aici, în acest chaos lunar, pietrele de bază ale ordinii. O lume e pe cale să răsară. Aurora unei alte Rome e aici."

Voinței sale cumplite de a domni nu-i rezistă nimic: nici sabie și zid de apărare, nici scrupul moral. Strateg eminent, căpitan mereu victorios, politician rafinat, Cesare Borgia, cardinal și duce de Valentino, cucerește cetate după cetate și își suprimă potrivnicii, inclusiv pe rivalii virtuali, oricine ar fi ei, cu un sînge mai rece decît al ambițiosilor din antichitate. Un complot al condotierilor, pe front, e dejucat magistral, cu o simplitate clasică, insurgenții trebuind, înainte de a merge la moarte, să se prostearnă la picioarele „cezarului", umili, orbiți de scînteierile spadei lui. Călăuzit de cuvintele: „Îndrăzniți! Eu am biruit lumea", care, în înțelegerea lui, conțin chintesența învățăturii evanghelice, fiul papei e, în fond, deși n-o declară, de principiul lui Machiaveli, ambasadorul florentin în misiune pe lîngă el, potrivit căruia „să învingi, asta e totul", căci „lumea nu se uită cum învingi", „victoria îți dă dreptate, fiindcă pleava judecă după victorie, și pe lume nu e decît pleavă". Convins că „singura viață e

aici", pe pămînt, şi vrînd, în spiritul Renaşterii, „să făurească din ea un monument de artă", el nu se dă în lături, pentru atingerea scopului, de la nici o crimă, şi cineva îi atribuie, nu fără temei, uciderea prin aruncare în Tibru a propriului frate şi asasinarea prezumtivului cumnat.

Înfăţişate ca victime uriaşe ale unei predestinări tragice, personajele de prim-plan nu numai că nu sînt pecetluite irevocabil sub oprobriu, dar capătă, în virtutea tragismului, o anume aură. Alexandru Borgia „rîde cu hohote", cînd ţiitoarea sa, Giulia, îi prevesteşte că va apărea în istorie „ca un monstru", că numele lui „va fi rostit cu spaimă".

„E absurd — răspunde papa. Istoria va cerceta faptele mele, va considera planul lor şi-mi va face dreptate. Eu am fost însetat de dreptate. [...] N-am împilat decît pe cei răi. N-am răpus decît pe cei puternici..."

Că Alexandru Borgia ar fi fost „însetat de dreptate" nu reiese din piesă de fel. Apare, din contră, ca un tiran dement, crud, nesăţios, dornic să acapareze totul, decis a transforma corpul cardinalilor într-o turmă ascultătoare, spre a-şi încărca propriii fii cu toate onorurile şi avuţiile, cu toate privilegiile. Dar e surprins şi în clipe de zbucium, de sfîşiere, de căinţă şi umilinţă. Una din cele mai dramatice e aceea în care află de moartea fiului mai mare, Don Juan, duce de Gandia. La început se amăgeşte cu presupunerea că s-ar putea să fie al altcuiva cadavrul pescuit în Tibru, apoi identitatea mortului fiind stabilită fără posibilităţi de îndoială, papa este cuprins de deznădejde îşi pierde controlul, zbiară, imploră, ameninţă, acuză pe fiecare cardinal în parte de a fi pus el la cale asasinatul, cere propriului fiu, celuilalt, să-şi arate mîinile şi-l întreabă dacă sînt curate. Pontiful, imperatorul mor în el, pentru moment, rămîne doar tatăl răvăşit de durere.

„Înduraţi-vă de mine — se roagă papa cardinalilor. Sînteţi preoţi, înduraţi-vă, daţi-mi copilul. Mă dezbrac de gloria pontificală. Tronul meu vi-l dau, locul lui Dumnezeu pe pămînt, pentru viaţa ducelui. Şapte pontificate de-aş avea, pe toate le-aş da pentru viaţa

Ducelui. Cine se încumetă să-l scoale? Cine mi-l poate învia? Nimeni, nimeni."

Smerindu-se tot mai mult, autoflagelîndu-se, trufaşul despot, încredinţat că „mînia Domnului s-a abătut asupra-i", dă în public dreptate lui Savonarola, recunoaşte că viaţa lui, a papei, „nu e decît un blestem, o cruntă provocare, un şir de fărădelegi". Îşi abjură trecutul: „Mă lepăd de trecut, mă despart de dînsul, cum se despart copacii de o ramură veche, de o frunză bolnavă".

Se leagă să ducă o viaţă curată, să cureţe Biserica:

„Voi reforma Vaticanul, Biserica, viaţa mea va fi un imn, o laudă Domnului".

Într-o altă scenă, ascultînd relatarea cardinalului inchizitor despre sfîrşitul lui Savonarola, papa e cuprins de remuşcări, muncit de îndoieli.

„Trufia! — reflectează capul Bisericii. I-am înfrînt trufia. L-am făcut să se îndoiască de el însuşi. Cînd s-a îndoit de el, a fost pierdut."

Sentimentul de triumf cedează însă numaidecît unei stări de confuzie. La replica interlocutorului că ereticul „era pierdut de mult", Sfîntul părinte îngaimă:

„Pierdut? Mîntuit? Nu ştiu, nu mai ştiu, mi-e teamă..."

În genere, păstorul suprem lasă să-i scape comentarii amare, destăinuiri dureroase.

„...Savonarola — raportează inchizitorul — n-a rostit o vorbă. S-a dus aşa, ca o oaie la junghiere. Cînd i se punea laţul, mulţi i-au strigat: «Profete, e timpul. Fă o minune!»"

Papa:

„Aşa au strigat şi lui Isus".

După alt schimb de replici, pontiful se spovedeşte:

„Cine ştie? Poate că va fi mîntuit. Mi-e teamă că nu i-am fost un bun păstor, că nu m-am purtat ca un bun păstor cu dînsul. L-am excomunicat şi... [...] Mi-e teamă că excomunicarea l-a pierdut."

Ceva mai tîrziu, în cursul aceleiași convorbiri, ce a luat o altă turnură, revine la subiectul inițial, care îl obsedează, și mărturisește din nou :

„Am o singură nedumerire, o umbră pe sufletul meu : Savonarola. Nu cumva l-am împins la pierzare ?"

Fiorosul papă și fanaticul călugăr rebel își sînt, în viziunea dramaturgului, complementari. Încarnează același tip uman. Savonarola e un Borgia nerealizat, Alexandru Borgia — un Savonarola instalat pe tronul pontifical. Diferența este doar de poziție ierarhică, și dacă și-ar schimba locurile, fiecare ar deveni celălalt. Același neastîmpăr în amîndoi, aceeași dorință scelerată de putere, același suflet neliniștit, același fanatism. E ceea ce piesa sugerează încă din prolog, care, utilizînd un procedeu cinematografic, îi arată pe cei doi dușmani de moarte, ce n-au stat niciodată față în față, simultan : pe unul într-o parte a scenei, pe altul în cealaltă. Pe predicator — în ipostaza tipică, de denunțător al Antihristului ; pe papă — în situația vameșului : smerit, sfîșiat de căință, cerînd cerului îndurare pentru păcatele-i fără număr. Prologul, așadar, inversează rolurile din piesă. Anunță acțiunea dramei, rezumativ, într-o prezentare întoarsă. În timp ce papa se roagă, umil, Savonarola, instalat pe podium, de unde proiectează în spirite imagini înfricoșătoare, de sfîrșit de lume, pare el stăpînul bisericii, dacă nu chiar Pantocractorul venit să judece vii și morții. Contrastînd violent, și prin conținut, și prin ton, rostirile celor doi alternează liturgic ; se întregesc și, uneori, se confundă :

„P a p a : Poftele bîntuie în mine ca lupii.

S a v o n a r o l a : Ai ridicat valuri în mine, ai stîrnit o furtună.

P a p a : Mi-ai asmuțit sîngele, mi-ai înnebunit sîngele.

S a v o n a r o l a (cu o sfîșiere imensă) : Încetează, încetează, încetează !

P a p a (implorînd încet) : Încetează, încetează, încetează !"

Un alt alter-ego al papei e fiul său, Cesare. Cu el raporturile sînt, natural, mult mai complicate : în ace-

lași timp afectuoase la extrem și competitive. Alexandru Borgia se bucură de izbînzile lui Cesare Borgia, se mîndrește cu ele, dar e ros totodată de invidie, posedat de teamă. Înălțată mereu mai sus, steaua fiului amenință s-o eclipseze pe a sa. La un moment dat, îi chiar spune : „Dacă nu te-aș iubi cu patima cu care te iubesc, cu egoismul cu care te iubesc, și mi-ar păsa mai mult de tine decît de carnea mea, te-aș trimite la rug, după Savonarola ... " Arzîndu-l pe predicatorul insurgent, papa i-a nimicit doar carnea. Spiritul i-l vede agitîndu-se tocmai în Cesare al său. Altcineva, inchizitorul Ramolino, îl descoperă pe Savonarola în Machiaveli — și e atît de frapat de asemănare, chiar fizică, atît de terorizat de sentimentul că ereticul pe care îl executase s-a reîncarnat în secretarul seniorial florentin, încît, la vederea acestuia, pur și simplu fuge din încăpere, țipînd. Machiaveli e confidentul lui Cesare Borgia. În conlucrare strînsă, ei acționează pentru împlinirea voinței celui scrumit pe rug : unirea întregii Italii sub același sceptru, nu cel papal. Ceea ce echivalează cu o rebeliune împotriva Bisericii.

„Cesare — îi strigă papa fiului —, mă înfiori. Îmi evoci necontenit Italia. Îmi spui o seamă de cuvinte turburi. Italia în spirit, patria, sufletul patriei ... Nu este altă patrie decît Biserica, alt imperiu decît acela al Bisericii."

Ceartă de familie și totodată conflict secular : conflictul dintre Papă și Caesar, dintre puterea bisericească și cea imperială. Papa se vrea singur stăpîn al lumii creștine, stăpîn absolut :

„Eu sînt Caesarul, singurul Caesar !"

Cesare nu-i răspunde pentru moment. Altădată, însă, mai tîrziu, după ce obține victorii răsunătoare, fiul nu evită să pretindă tatălui vasalitate :

„P a p a : Ai supus Bisericii un imens domeniu.

C e s a r e : Am stîrpit pe tirani. Am redat libertate Italiei.

P a p a : Papa va fi iar rege pe domeniile sale ... Domn absolut pe domeniile sale ...

C e s a r e: Papa va fi, mai mult decît oricînd, un serv.

P a p a: Servul Servilor, nu-i așa? Acesta e și titlul Papei: Alexandru Episcop, Servul Servilor.

C e s a r e: Un serv pe domeniile mele."

Conflictul nu ajunge să ia forme explozive, pentru că, în chiar clipele cînd tatăl și fiul își dispută supremația, aripa morții flutură deasupra amîndurora: și deasupra cezarului Bisericii și deasupra aceluia, prezumtiv, al Italiei unificate. *Hybris*-ul amîndurora se sfărîmă, izbit de fulgerul neiertător al destinului.

Repetînd situații fundamentale din teatrul antic, din cel shakespearian, piesa pare un spectacol cu măști („alte măști, aceeași piesă"), o horă de umbre, o... „comedie a fantasmelor". Comedie pe un fundal tragic. Prin ambele componente, și prin tragism, și prin aspectul de comedie, scrierea se situează în afara oricărui tezism, a oricărei orientări programatice, rămînînd, prin urmare, străină tuturor direcțiilor literare ce s-au înfruntat în deceniile dintre cele două războaie mondiale.

Cealaltă piesă, *Alkestis*, de inspirație mitologică e, cu atît mai mult, atît de fără nici o tangență, fie și aparentă, cu gîndirismul și tradiționalismul, încît analizarea ei nu ar avea, aici, nici o justificare.

Inexistent, așadar, în perioada colaborării la *Gîndirea*, tradiționalismul se declară, în schimb, în teatrul lui Dan Botta după aceea, respectiv în piesele *Deliana* și *Soarele și luna*, apărute postum.[1] Un tradiționalism folclorico-etnografic. „Basm pentru oameni mari", *Deliana* e o sinteză a mai multor basme populare și implicit un potpuriu de producțiuni folclorice, ritmat de ceremonii desfășurate la curți voievodale, reconstituite pe bază de relatări cronicărești. Ursitoarele menesc Delianei, la naștere, „să-ndrăgească/Frumusețea nelumească,/Dragostea nepămîntească,/Tot ce stă deasupra firii:/Floarea lumii și-a zidirii,/Razele desăvîrșirii". Rîvnită de Făt-frumos și

[1] *Scrieri*, 3, ediție îngrijită de Dolores Botta, prefațată de Ion Biberi, București, E.P.L., 1968.

dorindu-l, la rîndul ei, fata de împărat îl tot așteaptă să vină, însă, cum nu mai sosește — căci a poposit în Valea aducerii-aminte, unde, amintindu-și de părinți, a uitat de iubită —, privirile ei se înalță cu dor spre bolta înstelată și, reeditînd experiența Cătălinei lui Eminescu, prea frumoasa fată îndrăgește luceafărul și îl invocă, litanic:

Coboară din zări,
Tu, floare-a genunii,
Potop de visări,
Tu, sol al minunii,
Copil al minunii
Din sfintele zări.

Ca în poemul eminescian, astrul coboară, „într-o lumină de vis", sub chipul unui „tînăr cu o stea în frunte, îmbrăcat ca un păstor antic". Sosind, în sfîrșit, și el, după consumarea peripețiilor de rigoare, Făt-frumos nu-și găsește iubita; ea lucește pe cer, în apropierea luceafărului. Dorul de pămînt o aduce însă, după un număr de zile, care pentru pămînteni sînt tot atîtea secole, înapoi, în lumea de jos, unde reîntîlnește pe Făt-frumos, sub înfățișarea unui „domn fără vîrstă", în „costum negru de gală, care amintește pe cel al epocii romantice" — și moare, în brațele lui. Subiectul nu-i, se-nțelege, decît pretext. Derularea lui prilejuiește înscenări fastuoase, construirea de feerii, evocări de aventuri fabuloase, expunerea a tot soiul de creații populare, în stare genuină sau prelucrate, de la proverbe la descîntece și de la doine la cimilituri. După cum o menționează, în *Argumentul dramei*, autorul a năzuit să facă din piesă „și o frescă a datinilor populare", apelînd, în consecință, atît la „studii clasice în această materie" (S. Fl. Marian, Tudor Pamfile, Elena Niculiță-Voronca), cît și la numeroase culegeri de folclor (Alecsandri, G. Dem. Theodorescu, Iarnik-Bîrseanu, Tăzlăuanu, S. Fl. Marian). Rostirile comice, precum și o seamă de pilde „descind, în mare parte, din *Povestea vorbei* a lui Anton Pann". Pentru întocmirea tablourilor localizate la curți împărătești, dramaturgul s-a slujit de *Condica de obiceaie* a

vtori-logofătului Gheorgachi. Mai mult un montaj de crîmpeie folclorice și de scene protocolare decît operă de creație în înțelesul riguros al termenului, *Deliana* poate fi clasată în rîndul feeriilor naționale. Superioară scrierilor de același gen premergătoare, compusă cu mai mult rafinament și gust, piesa încîntă și recreează, asemenea unui spectacol muzical-coregrafic de execuție ireproșabilă.

În *Soarele și luna*, motivul folcloric se complică prin absorbție de elemente livrești de sursă clasică și patristică. Această piesă se vrea o „dramă liturgică", și în cuprinsul ei dăm de speculații teologice pe o temă dintre cele mai delicate : aceea a răului, a păcatului, a infernului. Posedat de iubire vinovată pentru sora lui, Ileana Cosînzeana, Soarele nu mai luminează și pe pămînt domnește întunericul, moartea. Îndurerată de soarta omenirii, Cosînzeana consimte să devină mireasa fratelui, cu condiția ca acesta să zidească, pentru oficierea nunții, o mănăstire de marmoră, cu nouă altare, în Ostrovul-de-peste-Mare, iar din Ostrov pînă în smîrcurile mării să dureze un pod. Soarele pornește numaidecît la treabă, mănăstirea și podul sînt edificate, se oficiază cununia, dar, în timpul slujbei, un vînt năpraznic smulge pe Cosînzeana de lîngă Soare și o aruncă cine știe unde. În cele din urmă, Cerul decide ca frații cerești să se vadă pururea, dar să nu se întîlnească nicicînd :

> Cu ochii să vă zăriți,
> Dar să fiți tot despărțiți !

Drama lor o repetă, se insinuează în piesă, pe aceea a lui Iorgu Iorgovan și a surorii sale, Fata-din-Piatră.

Pe schema basmului, scriitorul a grefat o mulțime de episoade suplimentare, scene tragice sau pitorești. Dialoguri savante, ce ramifică acțiunea, o fac stufoasă, conferă compoziției un caracter baroc. Dăunătoare întregului, respectivele adaosuri procură, considerate în sine, deliciu intelectual, mobilizează spiritul. Răzvrătit împotriva „legilor Zidirii", ce interzic însoțirea între

frate și soră, Soarele se angajează cu arhanghelul Uriil, venit să-l coboare în iad, într-un dialog polemic, acesta din urmă susținînd că, oricît ar încerca-o, astrul nu va putea „atinge neființa, desăvîrșitul întuneric". În demonstrația lui, arhanghelul împrumută judecăți din cărțile părinților bisericii, îndeosebi din *Numele divine*, a lui Dionisie Areopagitul.

„Fiindcă — zice el — neființa în sine este o ființă și tiparul ei desăvîrșit se află, în chip mai presus de fire, în ființă. Este o ființă a ființei. Tăgadă, întuneric, rău... toate aceste nu sînt, nu au ființă, nu sînt date nici în Cer, nici pe Pămînt. Ele sînt doar o lipsă mai mare sau mai mică de ființă, dar ele sînt tăgadă, întuneric, rău numai în măsura în care sînt ființă, în măsura în care sînt mărturie, lumină, bine..."

Sau :

„Păcatul nu este, e numai lipsa ori scăderea virtuții. Păcatul e viu și puternic numai în măsura în care el are ființă, și ființa sa este virtutea. Lipsa desăvîrșită a virtuții ar răpi păcatului orice ființă și orice tărie. El n-ar fi nimic. Prin urmare, păcatul nu este."

Din ce în ce mai subtilă, dialectica îngerului nimicirii ajunge să-și incorporeze erezia lui Origen :

„Mă tem că, într-o zi, Iadul, cu toate ponoasele lui fantastice, cu priveliștile sale de foc și cu toate sufletele sale înflăcărate, se va înălța la cer".

Discuția încheiată, Uriil îl călăuzește pe Soare, ca Virgiliu pe Dante, în infern, unde îi prezintă pe incestuoșii celebri : „Idip și Iocasta, Amnon și Tamar, Semiramida și Ninos, Fedra și Ipolit, Elina și Deifavos, Ptolomeu și Arsinoia, Iorgu Iorgovan, prilej pentru dramaturg de incursiuni în istorie și mitologie, de ritmare a replicilor în conformitate cu diferite sisteme prozodice grecești : hexametric, safic, trohaic etc., de reproducere a baladei lui Iorgovan, într-o versiune șlefuită — o încîntare !

Și în această piesă aspectul narativ e, precum se vede, fără importanță, scrierea nu recurge la basm și legendă spre a transmite pe această cale un sens, spre

a construi o metaforă ; motivul de poveste serveşte doar ca postament, conţinutul propriu-zis al piesei făcîndu-l feericul, terifiantul, grotescul, fabulosul — spectaculosul, într-un cuvînt, amalgamat cu elementul cărturăresc. Ca tot, piesa e un hibrid, însă unul compus cu artă : joc rafinat al unui intelectual de fină sensibilitate, artist înzestrat cu un simţ al limbii superior. Arta anulează şi aici materia primă şi, în ciuda profuziunii de îngeri şi preoţi, a proiectării unui tablou într-o biserică, ar fi impropriu a se vorbi, în legătură cu *Soarele şi luna,* de ortodoxism. Scriitorul manevrează imaginea sacră în deplină independenţă faţă de pravili sau cutume, nu ascultă decît de legile intrinseci ale artei. Culegîndu-şi o parte a materialului din domeniul religios, piesa îl subordonează, întocmai ca pe acel recoltat din orice alte zone, unui unic imperativ, al frumosului, înţeles ca expresivitate spectaculară.

ION MARIN SADOVEANU

Fără atingere cu gîndirismul, oricît am lărgi sfera noţiunii, e teatrul lui Ion Marin Sadoveanu. Alegoric în prima piesă publicată, *Metamorfoze* (1927), scriitorul devine în următoarele două analitic şi cazuistic, pentru ca într-o alta *(Pelican-Bar,* 1930) să practice „gluma", rămînînd în toate (inclusiv în postuma *Dincolo,* prima în ordinea elaboraţiei) străin de orice situare doctrinară, de orice tendenţiozitate.

Spre a demonstra aceasta, nu-i nevoie de multă analiză. *Dincolo* şi *Metamorfoze* se exclud din discuţie, nu numai fiindcă au fost scrise înainte de apariţia *Gîndirii* (respectiv în 1919), dar pentru că una e mai curînd un bruion al viitoarei *Molima,* cealaltă — o feerie mitologico-naţională (iubirea dintre Eros şi Psyche, complicată prin apariţia lui Fir de Funigel), în care autorul a încifrat alegoria luptei dintre principiul binelui şi al răului, figurate respectiv prin mesagerii primăverii şi toamnei — o scriere, deci, pe care autohtonismul, tradiţionalismul sau ortodoxismul nu prea aveau cum

s-o marcheze. De altfel, piesa rămîne un poem, realizat mai mult sau mai puţin ca atare, însă lipsit de virtuţi scenice.

După experimentarea feericului şi alegoricului, dramaturgul s-a îndreptat spre patologic, spre lugubru, spre terifiant, producînd două piese de atmosferă strindbergiană : *Anno Domini* (1927) şi *Molima* (1930), cea de a doua şi cu ceva ibsenian şi mai ales freudian în ea. Într-o pensiune, un bătrîn, grav accidentat, se zbate în chinurile morţii, părăsit de unicul fiu, care a fugit, nesuportînd să-l vadă desfigurat. După vreo săptămînă, tînărul se înapoiază la pensiune, zdrobit, torturat de remuşcări, dar tot nu are puterea de-a intra în odaia muribundului şi, cînd alţi doi locatari îl vîră cu forţa, se prăbuşeşte, de groază, şi moare. Semnificaţia dramei, dacă autorul a intenţionat să-i atribuie una, rămîne înceţoşată. În loc de a da scrierii un sens, prezenţa stranie a Internului, natură cristică, introduce, dimpotrivă, confuzie. Zi şi noapte lîngă bolnav, acest ins taciturn, enigmatic, nu numai că nu-l vindecă, dar nici nu-i alină măcar durerile, încît — cum relatează un personaj — bătrînul „se vaită toată noaptea [...]. Din spre ziuă nu mai poate şi începe să plîngă. Plînge cu hohote, ca un copil cu ochiul care i-a mai rămas." Singura „minune", discutabilă, pe care o săvîrşeşte străinul constă în lăsarea pe uşă a semnelor mîinilor lui — semne pe care nu le vede însă decît teologul Claudiu, şi numai fiindcă (şi doar atunci cînd) „crede".

În *Molima,* patologicul afectează constituţia interioară a personajelor. Înşelată de răposatul soţ, pe care totuşi îl adoră, Maria suferă de a fi silită să împartă cu altă femeie şi iubirea fiului, şi îşi terorizează nora, cu o cruzime ce aminteşte de aceea manifestată în *Genitrix,* romanul lui Mauriac, de către Félicité Cazenave faţă de Mathilde. Cum soţul, dominat de mamă, nu e în stare s-o apere, Viorica îl abandonează, spre a reveni la el, trei ani mai tîrziu, după ratarea unei a doua căsătorii. Bătrîna acum nu mai e, însă boala ei s-a transmis, ca o molimă, fiului şi nurorii deopotrivă. Înfiind un copil, Mihai îl tembelizează, ca altădată maică-sa pe

el, printr-o dragoste anormală, paroxistică; Viorica, neconsolată de pierderea propriului fiu și indignată de a vedea că Mihai l-a uitat, urăște de moarte pe „copilul ăsta străin, prost, blegit de urgia dragostei nefirești" a soțului, întocmai cum o urîse pe ea defuncta soacră.

Dotată, în pofida excesului de analiză psihologică, de cazuistică, cu efectivă încărcătură dramatică, rezistînd lecturii, poate și vizionării, grație mai ales creației de atmosferă sumbră, alienantă, localizată într-un climat dobrogean canicular și viscolos, asemenea aceluia din landele lui François Mauriac, piesa nu dezbate, cum o fac romanele și creațiile dramatice ale scriitorului francez, în spirit religios problematica abordată, ba, într-o replică, neagă chiar din principiu eficacitatea credinței.

„Dragostea — reflectează, fără a fi contrazis de cineva, Iorgu, vechi prieten al familiei în care se petrece drama — e ca Dumnezeu: minciuni, mă Mihai, amîndouă. Ți se pare numai că ele ajută la ceva. Cea dintîi se zice că aduce cheagul de viață, că topește trupurile unul în altul și rodește; cea de-a doua trece drept mare că topește fricile într-o credință din care căpătăm toți o firimitură. Astea-s talismane, mă băiete! Ne-ajută ele cu-adevărat la nevoie? Nu."

Preocupat, în eseistică, de problematica literaturii religioase, I.M. Sadoveanu a evoluat, ca dramaturg și prozator, pe cu totul alte coordonate decît ale religiei (infiltrată în unele din poemele volumului *Cîntece de rob),* rămînînd astfel, în această parte a operei, imun influențelor doctrinei ortodoxiste a revistei la care a colaborat.

VICTOR ION POPA

Necontaminată de gîndirism a rămas și opera lui Victor Ion Popa, atît cea epică, examinată la locul potrivit, cît și cea dramatică. Evocări lirice în expresie teatrală, piesele cele mai reprezentative *(Ciuta, Mușcata din fereastră, Tache, Ianche și Cadîr)* se susțin prin creația de atmosferă; atmosferă patriarhală, de lume în

care timpul curge fără să schimbe ceva, existența evoluează în cerc, aceleași situații, de dramă sau comedie, se repetă periodic, asemenea rotirii anotimpurilor. Spectatorul e introdus într-o ambianță de tîrg vechi, liniștit, sau de sat, în intimitatea unor oameni ce-și sînt rude, mai mult sau mai puțin, aproape toți, căci fiecare ține să-și însoare fiul și să-și mărite fiica în localitate, care se vizitează des, tratîndu-se cu dulceață și cafea, și, cînd oaspetele vrea să plece, gazda stăruie să mai rămînă, oameni a căror supremă voluptate e statul la taclale și depănarea de amintiri. Într-o piesă dăm de bătrîni blajini, înțelepți, bineînțeles vorbăreți, preocupați de fericirea nepotului, în alta facem cunoștința unor negustori de mărunțișuri ce dorm în fața prăvăliilor sau prepară, și ei, cu înverșunare, viitorul copiilor, a treia ne arată un popă și un învățător, prieteni din copilărie, în tinerețe rivali, jucînd tabinet, tachinîndu-se cu iubire și certîndu-se „amarnic" pentru stabilirea împrejurărilor în care s-a petrecut un anume fapt, capital pentru ei, în urmă cu un sfert de veac, aruncînd, ba unul, ba altul, cîte o vorbă glumeață și trăgînd apoi de ea pînă obosesc, bucurîndu-se copilărește cînd le ies cărțile și îmbufnîndu-se cînd pierd, învinuind pe celălalt de a fi umblat cu „șmecherlîcuri", ospătîndu-se cu vin și plăcinte, în sunet de ceteră.

Tinerii din aceste piese sînt emancipați, „moderni", adolescenții fac pe grozavii, își dau aere de sportivi, de boxeri, disprețuiesc „sexul slab la minte"; asta nu-i împiedică însă de a rămîne ceea ce doresc părinții lor să fie: un Răducu, un Ionel, un Georgică. Climat sămănătorist! Pregîndirism, prin urmare. „Coviltirul de azur al bisericii ortodoxe" nu se înalță în văzduhul acestei lumi, cu toată prezența preoțească, nici măcar nu se schițează, cît de vag, la orizont. Neliniștit de dispariția de acasă a iubitei nepotului său — „ciuta" —, doctorul Micu se duce în grabă la acesta, ca să-l pună la curent cu situația, și care nu-i este mirarea găsind-o la Octav chiar pe ea, pe Carmen, în carne și oase! Fața bătrînului se luminează:

„Fetițo, bravo, fetițo !... Bravo... bravo... [...] Să vă dea Dumnezeu fericire !"

Adaugă însă :

„Dar... mîine... mîine la primărie... cinstit... Și așa e cinstit... poate e mai cinstit așa... dar pentru... pentru madam Micu... ca să fie și ea fericită... mîine..."

„La primărie" ! Dar la biserică ? De biserică nu se pomenește în *Ciuta*, după cum nu se pomenește nici în celelalte două piese citate, unde tinerii, văzînd că n-o mai scot la capăt cu părinții, care mereu descoperă obstacole în calea căsătoriei lor, își întemeiază fericirea cum știu ei, fără multe formalități. Deși de lege veche, oamenii dramaturgiei lui V.I. Popa nu prea sînt „duși la biserică".

GIB I. MIHĂESCU

Asemenea romanelor și nuvelelor, două din cele trei piese de teatru ale lui Gib I. Mihăescu, *Pavilionul cu umbre* și *Sfîrșitul*, se încadrează în literatura de analiză, de urmărire a unor complicate jocuri sufletești, de răscolire a zonelor tulburi din conștiință. Cea de a doua nu-i, de altfel, decît dramatizarea nuvelei cu același titlu. În interiorul amîndurora se zbuciumă o umanitate damnată.

Mult mai complecși decît cei din nuvele, eroii principali ai *Pavilionului cu umbre* sînt din același aluat : oameni anapoda, suflete zigzagate. Parcă printr-o predestinație tragică, dintr-o vocație masochistă, ei își prepară pierzarea singuri ; construiesc mașini infernale, în imaginație ; acestea devin concrete și îi distrug chiar pe ei. Boiernașul Ilarie, încornorat de nevastă în urmă cu peste douăzeci de ani, despărțit de ea de atunci, crede că „ucide păcatul" obligînd pe Geo, un tînăr ce se străduiește să-i îndrume fiica pe urmele maică-sii, să o ia în căsătorie, spre a îndura el umilința pe care vrea să o procure, ca viitor amant al Lianei, altuia. Numai că Geo nu-i ce pare a fi. Cinismul, perversitatea nu sînt la el decît mască. O poză demonică, prin care

speră să o cucerească pe Liana, și izbutește. Căci o iubește cu adevărat. Cade însă victimă propriei imaginații. Surprinzîndu-și soția în flagrant delict de infidelitate, se sinucide. Act necugetat, deoarece și Liana e altceva decît ceea ce Geo crede că făcuse din ea. În ciuda întîlnirii secrete, în același pavilion în care mamă-sa își primea altădată amantul, pe Miti, cu cel ce era cît pe-aci să-i devină soț, dar a fost înlăturat de soțul actual, Liana nu și-a trădat totuși bărbatul ; întîlnirea a constituit, dimpotrivă, un prilej de verificare a atașamentului față de el.

În general, în piesă, ca în toată opera lui Gib Mihăescu, esența este trădată de aparențe. Mecanismul artistic pus în mișcare în *Pavilionul cu umbre* e acționat de un principiu contrar celui ce prezidează la creația de comic. Superioară aparenței, esența stă ascunsă îndărătul ei pînă în momentul cînd un factor extrinsec o constrînge să se decamufleze : prea tîrziu pentru a se putea evita nenorocirea provenită din neînțelegere. Pe parcursul primelor două acte, intriga evoluează sub semnul ambiguității. Situațiile par de comedie, personajele-probleme, respectiv Geo și Liana, mai curînd frivole decît demonice. Întorsătura pe care o iau lucrurile în actul ultim determină o modificare radicală de optică. Reacțiile personajelor în împrejurări definitorii le pun într-o lumină nouă întreaga conduită. Aceasta, pentru spectator. Eroii, negăsindu-se în situația de a vedea tot ce se petrece pe scenă, judecă în cunoștință doar parțială de cauză și, drept urmare, iau decizii pripite, funeste. Lui Geo, dovada materială a întîlnirii soției sale cu un bărbat în pavilionul în care nu mai intrase nimeni de douăzeci și doi de ani îi este, natural, de ajuns spre a conchide că acolo s-a petrecut un adulter. Oricine, în situația lui, ar fi judecat astfel. Geo uită un lucru, totuși. Uită mobilul adînc al pedagogiei aplicate Lianei de el însuși înainte de căsătorie. Vorbindu-i despre frumusețea păcatului, îndrăgostitul nu urmărise a face din fata hărăzită altuia o simplă depravată. Voise să-i deștepte gustul pentru insolit, pentru ceea ce iese din comun, să o facă mai receptivă, mai comprehensivă. Crescută de tatăl ei într-un spirit

Cd. 5110 coala 56

îngust, în respectul formulelor și prejudecăților, deprinsă să vadă în propria mamă un monstru, Liana învață, prin Geo, a gîndi altfel, mai complex, mai nuanțat, și dacă se îndrăgostește de el, nu e pentru că tînărul i-ar apare ca un „stricat", ci fiindcă nu este ca alții. Intuiția ei îi spune lămurit că Geo bravează, face pe grozavul cînd se pretinde un desfrînat, că pledoriile lui în favoarea viciului nu sînt decît fanfaronadă juvenilă. Tocmai asta iubește în el : inocența. Și sforțarea copilărească de-a și-o disimula. Evoluția Lianei, comportamentul ei autorizează presupunerea că și maică-sa ar fi putut evada din pravili dintr-un alt impuls decît cel pur carnal. Geo, Liana, mama Lianei constituie un trio dramatic impulsionat de năzuința ieșirii din mediocritate. Ilarie și ceilalți ca el sînt existența comună. Cînd se întîlnește, în pavilion, cu Marius, Liana o face spre a nega platitudinea vieții conjugale prin aventură. Față în față cu Marius, are însă revelația că nu toate aventurile implică transgresarea banalului. Nu-i de ajuns a încălca anumite norme, spre a te salva de mediocritate. Se poate întîmpla tocmai dimpotrivă. După ce a trecut prin școala lui Geo, Liana îl găsește pe Marius „de-o banalitate strigătoare". A-i deveni amantă ar însemna a se întoarce ea însăși în banalitatea din care tocmai ieșise. Geo nu poate fi înșelat decît cu el însuși !

„El mă iubește mai mult ca orice superstiție... — îi spune Liana lui Marius ; du-te o dată . . . vreau să mă găsească aici, să retrăiesc cu el povestea de acum douăzeci de ani... Îl voi face să se înșele pe el însuși, căci el e unicul Miti cu care l-aș putea înșela..."

Ca spre a-i confirma judecata, Marius răspunde, invocînd „cinstitele lui gînduri". La care Liana nu pierde prilejul de a se pronunța, în defavoarea lui, și mai explicit :

„...Sînt strigător de cinstite. Într-atîta, că mi-au făcut milă ! [...] Vream să te iau tocmai pentru că mă atrăgea mirajul aventurilor cu Geo... amantul... o, iartă-mă că vreau să răsplătesc astfel intențiile tale frumoase, dar... o toană de nebunie, ca multele ce-mi vin...

și asta pentru că-l iubesc, Marius, ai dreptate, îl iubesc nespus, din ce în ce mai grozav..."

Prin excelență modernă, problematica piesei nu se resimte, faptul este evident, de pe urma nici unei preconcepții. Ca în epică, tragismul e înscris în constituția intimă a personajelor, și nu există nici un indiciu, în piesă, al vreunei posibilități de evitare a catastrofei. Un exeget, să zicem, creștin ar putea, lansîndu-se în speculație, să presupună că altul ar fi fost destinul lui Geo și al Lianei, dacă... Însă acest „dacă" lipsește din piesă, nu este sugerat măcar. Așa fiind, Gib I. Mihăescu nu se integrează în gîndirism, nici cu *Pavilionul cu umbre*, cum nu se integrează cu nuvelele și romanele sale.

Celelalte piese rămîn în afara discuției, una fiind o comedie de moravuri în tradiția (cum s-a observat[1]) a teatrului caragialian *(Confrații)*, celelalte două — un dialog nesemnificativ, simplu divertisment *(Criză în barou)*, și respectiv o dramatizare neterminată a nuvelei *La „Grandiflora"*.

VASILE VOICULESCU

Perfect laică, fără vreo umbrire de misticism, realistă e viziunea dramatică a lui Vasile Voiculescu : nu doar în piesele cu acțiune plasată în medii intelectuale, axate pe probleme fără tangență cu gîndirea ori simțirea religioasă *(Demiurgul, Gimnastică sentimentală)*, dar și în cele de inspirație rurală, cu plonjări în arhaic *(Umbra, Fata ursului)* și în evocarea criptoistorică *Pribeaga*.

Venit, după cincisprezece ani de absență, în locurile de obîrșie, măruntul funcționar Jorj Iuliski, alias Ghiță Virzob, flecar și excroc sentimental, găsește un sat de oameni creduli, ca niște copii, inclusiv popa, învățătorul și primarul, și o mamă habotnică, teroarea

[1] Leon Baconsky, *Postiață*, în Gib I. Mihăescu, *Teatru*, Cluj, Ed. Dacia, 1973, p. 301-302.

satului, care, prinzînd de veste că vrea să se însoare cu propria nepoată, îi ia acesteia umbra și i-o îngroapă în zid, spre a-i provoca moartea. Am schițat intriga piesei *Umbra*. Ea este condusă cu detașare, autorul nu ține partea nici unui personaj. Păzitoare a vechilor rînduieli, baba Savila nu devine simbol pozitiv. Prin ea acționează primitivitatea, înapoierea, obscurantismul, prezentate în piesă ca atare, neidealizate. Acționează, nu-i vorbă, și bunul simț popular, însă acesta nu se exprimă în bigotismul și prejudecățile bătrînei, ci în spontaneitatea ei, în curajul de a fi ea însăși, de a nu ceda modelor trecătoare, în dîrzenia cu care împiedică de a se făptui ce nu se cade. Puterea farmecelor pe care le face e pusă pe seama ignoranței și debilității nervoase a celor asupra cărora se exercită, explicată prin autosugestie. Victima lor, Lizeta, apare, de la început, ca o fată bolnăvicioasă, slabă de înger, care la orice emoție mai intensă își pierde cunoștința, cade, se zbate, are hemoragii. În nici un fel, scrierea nu acreditează superstițiile, nu atribuie vrăjilor puteri misterioase, inexplicabile. De altfel, povestea cu „umbra" nu-i decît un episod între altele, subordonat. Dramaticul este covîrșit, în piesă, de comic. Avînd ca principal obiect hlestacovismul personajului central, Jorj, *Umbra*, e mai mult o comedie de moravuri și situații, decît (cum o consideră Tudor Vianu) „un mister tragic"[1].

Punctată de fărîmituri de gîndire mitică, cealaltă piesă pătrunsă de „duhul pămîntului"[2], *Fata ursului* include o istorisire demitizantă. „Ursul" ce a furat-o pe Vidra de lîngă soț, în noaptea nunții, nu-i decît ibovnicul ei, ascuns sub piele de sălbăticiune. Satul află adevărul doar spre sfîrșitul piesei, însă chiar din prima scenă întîmplările cu urși răpitori de femei sînt relatate cam în doi peri ; cei ce le povestec cred, dar mai mult nu cred în ele ; le spun mai curînd de dragul poveștii ca atare, din plăcerea de a istorisi, decît spre a-și convinge ascultătorii de realitatea celor narate. Baciul, mai

[1] *„Umbra"*, în *Gîndirea*, XV, nr. 1, ianuarie 1936, p. 45.
[2] *Duhul pămîntului* e titlul sub care au fost reeditate, într-un singur volum, *Umbra* și *Fata ursului*, în 1943, la Fundații.

cu seamă, vorbește cu subînțelesuri, pe un ton mucalit, strecoară în evocare un umor ghiduș, o ironie subțire, parodiază folclorul orientat spre fabulos, cu bonomie. Sub stele, în gura unei poieni de munte, așezat cu alți trei oameni, lîngă foc, în apropierea stînii, baciul își aduce aminte cum, în copilăria lui, ursul, găsind o fată în pădure, la zmeură, „a luat-o frumușel pe sus și-a dus-o la el în bîrlog", unde „a trăit cu ea toată vericica, așa cum trăiește omul cu nevasta lui". Cum se face că fata n-a fugit ?

„Pe semne — răspunde baciul —, o închidea, răsturnînd o piatră la gura peșterii. Sau, mai știi, poate că se dedulcise și ea la trai mai bun : ursul nu știa ce să-i mai aducă și să-i mai facă *(Cu ton de basm)*. Faguri de miere jefuiți din prisecele mănăstirii, miei fragezi abia mursicați, vite mari pe care le răsluia din cirezile ciobanilor, ori căprioare, prinse el știe cum. Și cîte și mai cîte, zmeură, poame coapte. Mă rog, se făcuse ursul mai strîngător și un gospodar mai dihai ca domnul Șmil, crîșmarul nostru. Avea în chilie de toate, și nu lucruri proaste ca la noi."

Unul dintre ascultători comentează :

„Pusese fiara gospodărie întemeiată".

Întrebat ce s-a întîmplat cu fata „pe urmă", după descoperirea și răpunerea seducătorului de către niște vînători, povestitorul dă un răspuns „șugubăț" :

„Mai știu și eu ? S-o fi măritat peste nouă sate, și mai departe. Dar i-o fi părut și ei rău după bărbatul dintîi, adică după urs, că ăla n-o suduia, nici n-o bătea, nici nu lăsa banii la crîșmă și pe ea răbdătoare de foame acasă, cum o fi făcut ăl de al doilea."

Replicînd unei alte intervenții, baciul spune de-a dreptul cam ce fel de urși sînt aceia pe care femeile, în loc de a se feri de ei, îi caută.

„Să nu mai spui asta în sat — zice unul, naratorului —, că se duc toate nevestele după urși în pădure. Își lasă bărbații."

Baciul :

„Apoi se duc ele și așa, pe nespusele. Nu le vedem noi, de la stînă, cum urcă potecile și se-nfundă în codri,

unde se întîlnesc cu urși dragi, de cei cu nădragi, din sat ?"

Suflete simple, țăranii și ciobanii din piesă sînt, în același timp, minți limpezi, lucide, naturi sănătoase, care, chiar dacă în vreun moment admit posibilitatea unor întîmplări în contrazicere cu ordinea firească a lucrurilor, nu le atribuie caracter supranatural, și orice s-ar petrece, nu se pierd cu firea, nu sînt cuprinși de spaime mistice. Atitudinea lor față de neobișnuit e aceea a țăranilor din Creangă, a lui Dănilă Prepeleac și a lui Stan Pățitul. Pe toată întinderea piesei, irizările mitice participă la întocmirea unui spectacol eminamente realist, *Fata ursului* fiind, pînă către sfîrșit, unde intervine un deznodămînt tragic nepregătit, discordant, artificios, o snoavă dramatizată, o „sottie". Superstiția, dacă se poate vorbi de așa ceva, nu se mai conservă decît ca vagă reminiscență, ca mimetism aproximativ de ritualuri magice. Vidra este adusă din munte, cu mîinile legate la spate. Vrînd să o scape, mama ei adresează flăcăilor satului vorbe aliniate ca într-un descîntec, gesticulează spre ei ca și cum ar voi să-i vrăjească :

„Iată, flăcăii mamii, iaca floarea voastră care vă împodobea hora cînd era dragă tuturora. Uitați fala voastră, pasărea măiastră. Cine o ținea de mînă n-o uita o săptămînă. Și vedeți-o acum roabă ca la turci, gata s-o urce în furci. Ea pe toți vă însenina și pe toți vă bucura. Cătăline, știi cum glumea cu tine. Mihai, știi cum o jucai și tot chiuiai. Simioane, mamă, ție ți-a dat o năframă. Vlad a lui Ojoc, ție ți-a dat busuioc. Toți îi erați frați, săriți și-o scăpați."

La atît se reduce magicul.

De religiozitate, de evlavie creștină, nici pomeneală. Ba mai mult : directă respingere, din partea eroinei centrale, a practicilor cultice înrădăcinate. „Ursul" fiind împușcat, și neexistînd speranță de a-l salva de la moarte, cineva strigă după preot, altcineva cere lumînare. Vidra se opune :

„Nici popă, nici lumînare, cu Dumnezeu mă răfuiesc eu".

Inimă de femeie dacă !

Neatinsă de ortodoxism, *Fata ursului* e plină de specific național profan, de aerul ozonat al Carpaților, de atmosfera vieții păstorești și ciobănești de prin părțile Buzăului : o atmosferă ce aduce cu aceea a epicii lui Sadoveanu, dar se și diferențiază de ea, oamenii lui Voiculescu fiind mai pozitivi, mai iuți, mai puțin ceremonioși, cu un grai mai aspru.

Observația se aplică și celorlalte piese în a căror țesătură sînt prinse peisaje și figuri de prin aceeași parte de țară, respectiv *Umbra* și postuma *Pribeaga*.

Basm proiectat într-un timp istoric incert, dar într-o geografie precisă, *Pribeaga* expune la început, fără a le data, evenimente fictive consumate la curtea împărătească din Bizanț, spre a se desfășura apoi în Valahia, alcătuind un vast tablou etnografic. Pornită în căutarea mirelui fugar, un făt-frumos de dincolo de Istru, Irina, fiica bazileului, cosînzeană egeică, pribegește prin țara lui, care va fi în curînd și a ei, un an și mai bine, prilej cum nu se poate mai nimerit de a-i cunoaște locurile și oamenii. În haine proaste, însoțită numai de doică, moștenitoarea coroanei lui Constantin cel Mare nimerește, într-un amurg de primăvară, istovită, la o tîrlă, unde un bătrîn cioban le găzduiește, pe ea și pe însoțitoare, în colibă și le învață drumurile țării : drumul oilor, „bătut de ciobani", drumul sării, pe care „îl bat carele muntenilor cu sare și cu poame", drumul lînii, ce „duce jos la cetatea Valahilor", de unde scoarțele, velințele și celelalte țesături „iau drumul mării, hăt, departe, pînă la cetatea Vizanțului", în sfîrșit, drumul robilor, de pe cer : „El taie pe sus țara în două. Cu ochii pe el călătoresc noaptea spre țară robii și fugarii..." Tabloul următor surprinde pribegele în zi de vară, toridă, pe la scăpătat, culese aproape sfîrșite, de pe un drumeag pierdut printre grîne, de o femeie care le ospătează cu lapte proaspăt și cu azimă, „pîrgă din grîu nou, pentru răposați", și le stîmpără setea cu apă ca ghiața, „scoasă cu burduful din inima pămîntului, de la treizeci de stînjeni adîncime". Întreținîndu-se cu ele, gazda așază o strachină cu lapte și sub talpa casei, pentru șarpe, care „dacă vezi de el și îl îmbunezi,

nu face rău ; stă și păzește". În continuare, le vedem pe cele două femei în captivitate, apoi slujnice la un boier, musafire degerate ale unui schit de maici, drumețe oprite la un han, unde odiseea lor ia sfîrșit. Mai mult epică decît dramatică, scrierea concentrează materia unui roman istoric de aventuri. Improprie reprezentării, ea se pretează, în schimb, de minune ecranizării, fiind nu atît o piesă de teatru, cît un scenariu de film. Cinematografice nu sînt doar episoadele derulate în România, ci și acele localizate în palatul bazileilor. Unul din acestea preludează, de altfel, filmul etnografic din actul următor. E ziua nunții. Mare ceremonie în sala tronului. Mirele înfățișează împăratului-socru darurile. Ele sînt depuse, în coșuri, pe rînd de către șase oșteni, prietenii lui Ion, fiecare însoțit de cîte doi slujitori, toți în costume naționale. Prezentați de mire împăratului, aceștia se înclină, pun un genunche pe pămînt și, în grai ales, spun ce-au adus. Unul, stegar, oferă „belșugul pămîntului" : un paner cu legături de grîu ; altul închină buzduganul și „darurile sufletului" : „straie, ii, marame, vîlnice și borangicuri măiestrite de mîinile zînelor" ; un al treilea, ghiogar, așază la picioarele împărătești, odată cu ghioaga ghintuită, „darul florilor" : „două vedre de miere" ; ceilalți trei, un sulițaș, un purtător de baltag, un arcaș, înfățișează, împreună cu armele lor, „mana cirezilor" : „untul galben și luminos ca ceara", „lîna turmelor nenumărate", „darul munților și al rîurilor" : pulbere de aur, strînsă din apă în lîna unor blănuri și velințe. Fiecare anunță că produsul urmează să sosească, înmiit, încărcat în corăbii.

Pe tot cuprinsul scrierii : specific național fără ortodoxism. Deși evocă timpuri medievale și o parte a acțiunii se petrece în însăși inima ortodoxiei, *Pribeaga* nu numai că nu supralicitează religiozitatea, dar îi acordă un rol cu totul subsidiar. Într-un singur tablou, acela al captivității, un bătrîn preot oficiază într-o bisericuță improvizată într-un car, prilejuind fiicei împăratului această observație : „Doică, Dumnezeu sălășluiește aici, nu în Sfînta Sofia".

O piesă publicată în 1934, *La pragul minunii*, face notă izolată în cuprinsul operei dramatice a lui Voiculescu. Conflictul, aici, e unul interior și este declanșat de frămîntări religioase. Nesatisfăcut de răspunsurile date întrebărilor capitale de legea mozaică și de cea creștină, Iți c a îmbrățișat ateismul și a început să lupte cu sălbăticie contra tuturor confesiunilor. În loc însă de a contribui prin aceasta la extirparea credinței, a redevenit credincios el însuși, și iată-l înapoiat la ai săi, cărora le predică o religie a înfrățirii universale, înăuntrul căreia să coexiste armonios toate cultele. Credința, după el, e o mamă pe ai cărei genunchi stau doi gemeni și îi sug sînii deodată : „Pe un genunchi biserica și pe celălalt sinagoga. Și în poală, celelalte culte." Bisericile, afirmă prezumtivul întemeietor de nouă eclezie, nu fac decît să bareze calea sufletelor spre acel pe care pretind a-l servi, și, spre a-și demonstra aserțiunea pe cale intuitivă, recurge la o exhibiție grotescă. Ascultătorii, inclusiv tatăl și socrul său, cu atît mai mult rabinul și preotul, îl declară nebun. Socrul îl povățuiește să se spînzure. E ceea ce Iți c și face, la sfîrșit, însă, cum acest fapt este cunoscut de prea puțini, și care nu au interes să-l deconspire, tîrgul află cu uimire că tînărul s-a făcut nevăzut în chip misterios, dispărînd din camera de arest a poliției în plină zi, fără să iasă pe ușă, pe ferești sau prin vreo altă deschizătură. „Minune !"

„Minune" (o alta decît cea presupusă de naivitatea tîrgoveților), rezultă din dialectica piesei, s-ar fi putut produce, însă nu s-a produs. Iți c a ajuns doar „la pragul minunii". De ce ? În discuție nu intră reacția celorlalți, previzibilă ; ea nu lămurește nimic. În discuție este conduita personajului principal, procesul lui de conștiință. Eșecul tentativei sale de a săvîrși „minunea" concilierii religiilor e de căutat în ea însăși. În ce loc anume e greu de precizat. Piesa nu oferă nici un indiciu. Nu rezultă în nici un fel dacă, în concepția autorului, ideea lui Iți c nu s-a realizat datorită inabilității propagandistice a tînărului, procedării sale pripite, naive, sau fiindcă o asemenea idee ar fi din principiu

irealizabilă. Atribuind dramaturgului, arbitrar, cea de a doua opinie, ne-am găsi numaidecît în fața unei a doua întrebări : de ce nu se poate înfăptui — sau nu trebuie să se înfăptuiască — ideea unirii cultelor ? Fiindcă întîmpină obstacole de netrecut (interese, prejudecăți) sau pentru că ar fi greșită ori primejdioasă în sine ? Ce spune în această privință textul dramatic ? Trezește el simpatie pentru utopia lui Iţic sau o condamnă ? De condamnat, n-o condamnă, asta e clar, însă, dînd personajului sfîrșitul pe care i-l dă, o discreditează. Piesa ridică problema, fără a o soluționa. Prezintă ca irealizabilă aspirația la o credință supraconfesională, dar nu sugerează că e rea și nu-i opune vreun alt ideal religios. Nici învățătura creștină, nici cea talmudică n-au izbutit să satisfacă trebuințele sufletești ale lui Iţic. Din piesă nu reiese de nicăieri, discursiv măcar, că ortodoxia ar monopoliza credința cea dreaptă, că la ea, și nu la altă confesie sau la vreo religie aconfesională, ar trebui să adere cei însetați de adevăr. Piesa rămîne „la pragul" dezbaterii teologice. Ca atare, nu poate fi considerată o scriere ortodoxistă, „gîndiristă".

VICTOR PAPILIAN

Gîndirism în accepție strictă, ortodoxism literar, e de găsit, ca și în proză, doar la Victor Papilian ; mai exact, în una din piesele sale, *Cerurile spun*, subintitulată *Mister creștin ortodox*. Reprezentată în premieră la 6 noiembrie 1933, pe scena Teatrului Național din Cluj, cu prilejul tîrnosirii catedralei ortodoxe, poate chiar anume compusă în vederea acestui eveniment, scrierea urmărește avatarurile unui tînăr din alte timpuri, ce se îndepărtează de dreapta credință, spre a reveni în cele din urmă iarăși în sînul ei, pocăit.

Timpul acțiunii este secolul al șaisprezecelea, marcat, în Transilvania, de luptele pentru tron dintre Ferdinand de Habsburg și Ion Zápolya. Locul : ținutul Bîrgăului și Germania. Manevrat de prelatul catolic

Szentiványi, ambițiosul Ștefan Cornea, „voievodul cnejilor ardeleni", credincios casei de Habsburg, prin care speră în taină să obțină coroana Moldovei, alungă meșterii moldoveni aduși să zidească mănăstire și își trimite fiul, pasionat de pictură, sub supravegherea unui profesor cu idei îndrăznețe, la Freiburg, spre a deveni mai bărbat, a cunoaște lumea, a prinde gustul gloriei și a uita pe fata de neam prost, Filofteia, de care e îndrăgostit. Acolo, Ion se simte străin, tînjește de dorul meleagurilor natale și al celor lăsați acasă, nu-l entuziasmează nimic, arta occidentală îi pare fără suflet, nu leagă nici o prietenie, trăiește retras ca ursții în bîrlogurile munților din care a plecat. Colegii și tutorele nu-l lasă însă de capul lui. Ținînd morțiș să-l adapteze modului de a fi și a gîndi al lumii lor, îl ademenesc la petreceri, îl dau pe mîna unei fete focoase, îl pun în curent cu știința și gîndirea timpului, inițiindu-l în luteranism, în materialismul ateu, în ocultism. Teosoful Berchtold, asumîndu-și funcția lui Mefistofel, îl duce la un vrăjitor, care, stîrnind prin procedee magice o vijelie turbată, îl determină să-și abjure credința străbună și să sfărîme cu ciocanul chipul Filofteii, purtat ca amulet la gît. Transformat, după această experiență, radical, Ion Cornea, devenit Johanes Corneus, se abandonează desfrîului, nu-i mai pasă ce se întîmplă cu ai săi, primește vestea morții tatălui cu indiferență. Spre a termina cu un rival, îl înjunghie. Ajuns voievod, își bate joc de datini, de „lege", abia dacă îngăduie sfințirea bisericii ridicate, în lipsa lui, noaptea, de către Filofteia (acum moartă) și copiii ținutului, ajutați de un „fur" venit din Moldova ; poruncește să-i fie arse propriile icoane, zugrăvite înaine de plecarea la învățătură. Slab de înger, inconstant, influențabil, e gata acum să îmbrățișeze catolicismul, acum să treacă la calvinism, acum să se abandoneze ateismului. Spectrul colegului ucis îl persecută, nu-l lasă să doarmă. Iată însă că, într-o noapte de coșmar, bătrînul preot îi aduce icoanele destinate focului. Revăzîndu-le, voievodul cade în extaz. Nu-i vine să creadă că el le-a pictat, prea par nepămîntești, dovedesc „înfățișarea de spirit și nu de carne a omului". Cutre-

murat, la început, apoi „transfigurat", Ion Cornea „învie" prin ele.

„Dar — se mărturisește fiul rătăcitor — prin aceste icoane eu m-am batjocorit".

Preotul îl îmbărbătează :

„Adevăr grăiești... dar tot prin ele ai slujit și tot prin ele ai înviat".

„Învierea" se săvîrșește („minune" !) chiar sub ochii spectatorului (respectiv, ai cititorului) :

„I o n (transfigurat) : Învierea...

P r e o t u l : Da, învierea ! Ea e marea taină și marea putere a ortodoxiei... Viața, Măria-ta !... Viața...

I o n : Părinte Pavele, vorbele tale deșteaptă în mine smerenia și măreția minunii... E timp îndelungat de cînd nu mai cred în minuni...

P r e o t u l : Și, totuși, minunile se înfăptuiesc la fiecare pas... Privește... (arată pe geam unde a apărut crucea bisericii). Ploaia și vijelia s-au potolit... Pe cer gîndurile bune ale stelelor s-au ivit... Iată că, într-o clipă, furtuna, ce amenința să surpe lumea din temelii, a încetat și lumina nopții se înfățișează în toată a ei frumusețe... *Acum cerurile spun...* (începe corul de îngeri : *Hristos a înviat).*"

Reconvertit la religia strămoșilor, voievodul pornește pe jos, călăuzit de „fur", în pelerinaj la Mănăstirea Neamț.

Tezismul scrierii e bătător la ochi. Pentru ilustrarea unei preconcepții, autorul n-a ezitat să recurgă la simplificări naive, la extrapolări falsificatoare, să opună arbitrar și în chip absolut spiritualitatea Răsăritului ortodox celei occidentale..., îndiavolite, să reducă la numitor comun materialismul, ateismul, ocultismul, magia, luteranismul, spre a le anatemiza nediferențiat. Și totuși, în pofida tuturor schematismelor și denaturărilor, piesa nu-i lipsită de chiag, de putere dramatică. Componentă esențială a specificității naționale, religia („legea românească") a constituit, în trecutele veacuri, o forță primordială de conservare a ființei etnice, de rezistență față de politica de deznaționalizare, dusă de stăpînirile străine. Păstrarea „legii" era singura chezășie sigură a perpetuării limbii și culturii naționale. În această situație, întoarcerea lui Ion Cornea la ortodoxie nu are doar semnificația unei opțiuni confesionale, ci, implicit și mai presus de aceasta, a reintegrării în matcă, a reidentificării cu propriul neam.

Cerurile spun nu rămîne, astfel, o simplă pledoarie proortodoxă ; devine o dramă istorică, în tradiția lui *Vlaicu-vodă*, și, cu toate scăderile, izbutește, prin unele situații, să transmită impresionant tensiunea unui moment al luptei seculare pentru existență națională.

Volumul *Teatru*[1], în care a fost inclusă această piesă, tipărită întîi separat[2], mai cuprinde și alte două „mistere", unul „păgîn", *Nocturnă*, celălalt supraconfesional, „misterul misterelor", *Moartea vanităților.*

Cel dintîi e o dramă modernă, cu o problematică foarte asemănătoare aceleia din nuvelistica lui Victor Papilian. Profesorul de filozofie Costescu-Domniceru a creat un sistem metafizic bazat pe ideea de haos, ale cărui concluzii converg, fără știința autorului, spre acele ale unui mit polinezian, povestit de un oaspete al său, profesorul Jim, după care creatorul lumii, Drawnakuku, dezamăgit de lucrul mîinilor sale, ar fi fost mîncat, la cerere, de propriul fiu, Chirikuku, instituindu-se prin aceasta principiul limitării existenței. De aici obiceiul unor triburi de a-și ucide și devora părinții. Spre diferență de mit, filozofia lui Costescu-Domniceru e lipsită de finalitate practică. Găsind acest fapt ilogic, fiii gînditorului, Cora și Titu, decid, fiecare pe cont propriu, să purceadă la aplicarea sistemului, adică la doborîrea vieții în neant, fata militînd în presa de scandal pentru amorul liber și libertatea întreruperii sarcinii („Vor muri copiii, alții nu vor lua ființă... se va prăpădi lumea, ca să trăiască gîndirea pură"), băiatul, pur și simplu, sinucigîndu-se. Iată — insinuează dramaturgul, coborînd problematica piesei, ce se anunța interesantă, la nivelul unei dezbateri specioase — urmarea educa-

[1] Sibiu, „Dacia Traiană", 1945.
[2] Sibiu, 1934.

ției ateiste, întemeiată pe un sistem de gîndire contrar credinței creștine! Din piesă nu rezultă însă de fel că nihilismul celor doi tineri ar fi efectul inevitabil al educației primite sau — cu atît mai puțin — al împărtășirii concepției filozofice a tatălui lor. Ce susține în definitiv Costescu-Domniceru? Nu prea e clar. În loc de a-i rezuma, prin vreun personaj oarecare, sistemul, scrierea îi denunță doar concluzia ultimă, loc comun de vagă rezonanță shopenhaueriană, că „viața este o greșală", „o contrazicere a principiului divin: a haosului".

În schimb, deplasînd discuția de pe teritoriul metafizicii pe acela al pedagogiei empirice, atribuie filozofului o metodă educativă de un simplism deconcertant și în contradicție izbitoare cu rudimentul de teorie conținut în teza „principiului divin al haosului". Idealist mistic în gîndirea abstractă, profesorul și-ar fi crescut copiii, potrivit spuselor Corei, în spiritul unui materialism vulgar, al unui ateism de doi bani, de natură a deștepta în ei gustul pentru frivolitate, cinismul, în nici un caz fanatismul renunțării la viață și al distrugerii.

„Fără milă, strigă fiica, tatălui, într-o violentă discuție, ai smuls din plăsmuirea mea de copil, sub pretextul adevărului, toate minunile și legendele care fac bucuria copiilor, pe moș Crăciun și pe Moș Nicolae... [...] Mi-ai furat, și mai mult decît atît, mi-ai distrus copilăria... întreaga mea copilărie, nimicind contactul meu cu Dumnezeu... [...] M-ai chemat aici, în acest birou odios... și, în numele aceluiași principiu, mi-ai vorbit de Dumnezeu, de Isus Hristos... și, fără nici o considerație pentru sufletul meu dornic de miraculos, mi-ai spus că totul este un basm și că Isus Hristos poate nici n-a existat... [...] Toată copilăria și tinerețea mi-au fost maltratate în chipul acesta... Darwin, Nietzsche, Hartmann și apoi Freud..."

Halal profesor de filozofie care glorifică haosul, ca „principiu divin", utilizînd pe Darwin și pe Freud! Chelner să-l fi făcut dramaturgul pe un asemenea personaj, și tot n-am putea crede în existența lui. Halal și unei fete crescute între cărți, nutrită cu lecturi filozofice,

care, pentru că n-a avut jucării de Sf. Nicolae și a fost învățată să citească Biblia cu ochi critic, găsește cu cale să predice destrăbălarea și să îndemne la practicarea avorturilor! Și aceasta în temeiul unui sistem filozofic! E ca și cum cineva ar propaga în numele lui Shopenhauer sinuciderea în masă. Toată această parte a piesei e de o șubrezenie logică, o lipsă de motivație psihologică, o grosolănie de concepție uluitoare.

Mai filozofică, deși tot confuză și, evident, falsă, e argumentarea băiatului profesorului. Perfect, după el, în aspectul teoretic, sistemul tatălui nu mai poate fi completat. El urmează a fi sau pus în aplicare sau discreditat. Îngrozit de perspectiva aplicării, așa cum o înțeleg fiii săi, și el nu vede o alta, metafizicianul e gata să-și renege concepția, și propune, tam-nesam, întoarcerea la credință:

„Dacă ne-am ruga lui Dumnezeu [...], copii, veniți să dăm un nou sens gîndirii... să căutăm pe Dumnezeu".

Titus taxează o asemenea atitudine ca nedemnă de un filozof și își menține cu obstinație hotărîrea de-a intra „în domeniul marelui mister", convins că astfel fondează un soi de nouă religie, sinteză a mitului polinezian și a credinței creștine:

„Drawnakuku obligă pe fiul său să-l răstignească și să-l mănînce. El e simbolul primitiv al vieții reale... Dumnezeul nostru sacrifică pe fiul Său pentru a justifica o viață spirituală lipsită de inteligență și condusă numai de sentiment... Vine lumea noastră a celor ce tind să devină numai inteligență pură, numai gîndire... [...] fiindcă misterul gîndirii nu-i nici al sălbaticilor, nici al creștinilor, ci al nostru... misterul păgîn în care tatăl și copilul sînt blestemați să cadă odată în aceeași jertfă..."

Tînărul își dezvoltă cu atîta patos teoria, încît pînă la urmă i-o împărtășește chiar tatăl său, care, bînd împreună cu el vin amestecat cu hașiș, îl... „procreează cu adevărat", întru spirit, adică... asistă la autostrangularea lui, după care se prăbușește, mort.

Din toată această istorie neverosimilă și din întreg acest galimatias filozofic, trebuie înțeles că, spre deosebire de „misterul creștin", care implică viața, „misterul păgîn" înseamnă moarte. Ori acceptarea gîndirii religioase creștine — ori pieirea speciei umane ! *Tertium non datur.*

Cu totul alta e valoarea celui de al treilea „mister" scris de Victor Papilian, acesta — asemenea primului — cu subiect istoric, nu însă național. Cadrul și mai ales timpul desfășurării sale sînt aproximativ aceleași cu ale *Comediei fantasmelor* a lui Dan Botta. Învingător la Florența, unde a impus un regim teocratic, Savonarola acționează febril pentru a cuceri și Arrezo, în care scop, circulînd ca o fantomă dintr-un oraș în celălalt, recrutează copii și îi asmute asupra cardinalului Strozzi, podestatul cetății, „balaurul", și a amantei lui, Catarina, „desfrînata". Fanatizați de călugăr, copiii terorizează lumea pe străzi, lovesc cu pietre femeile frumoase și elegant îmbrăcate, le sfîșie hainele, sparg vitrine de lux, ard cărți, distrug tablouri. Într-o noapte de carnaval, pătrund mascați în reședința cardinalului, proferează amenințări, strigă „Moarte vanităților !" Comandant al oștirii „fratelui Giralomo" ajunge însuși fiul Catarinei, Ascanio, doritor să cunoască „misterul misterelor". Acesta ar fi, după Savonarola, „mila" ; simbolul său : sîngele (focul) și apa. Prilej pentru copii de controverse aprige pe tema ordinii ierarhice a celor două elemente ale simbolului, Ascanio susținînd întîietatea apei („căci, dintru început, duhul lui Dumnezeu se purta deasupra apelor"), iar un altul, Pietro, înclinat spre cruzime și pînă la urmă trădător, pe aceea a sîngelui și a focului. După aprinse polemici, micii dogmaticieni cad de acord să încerce, în lupta lor pentru îndreptarea păcătoșilor, mai întîi puterea apei, altfel spus, metoda persuasiunii, cerînd oamenilor să revină la o viață curată și să primească, drept împărtășanie, apă dintru începuturi (care nu e decît o banală apă de ploaie), iar dacă această metodă se va fi dovedit ineficace, să mobilizeze puterea focului, să stîrnească sîngele, cu alte cuvinte, să treacă la constrîngere și pedeapsă.

Ajungînd să reprezinte o forță, copiii devin — și dezvăluirea dramatică a acestui fapt constituie principala calitate a piesei — obiect de dispută a celor două partide vrăjmașe, guelfii și ghibelinii, fiecare căutînd să capteze mișcarea lor în serviciul intereselor proprii. Fără s-o știe, micii discipoli ai lui Savonarola sînt antrenați într-o aventură de cu totul alt caracter decît cel pe care i-l atribuie ei înșiși, cu o finalitate total diferită de aceea în serviciul căreia se cred angajați. Respingînd chemarea militarului Guiniforte, adept al lui Cesare Borgia, de a se alătura luptătorilor pentru unificarea Italiei, copiii se lasă, în schimb, povățuiți de călugărul venețian Ieronimo, ambasador al regelui Franței, care le vorbește ca fratele Giralomo și, fără să le ceară nimic precis, îi înarmează, pentru orice eventualitate, cu otravă și cu material exploziv. Politician subtil, Ieronimo e un geniu al răului, spirit diabolic, păianjen negru, care, la adăpostul calității de preot și al imunității diplomatice, țese pînze invizibile, infernale, în interesul nu se știe exact al cui, mai mult ca probabil al papei. Speculîndu-le fără urmă de scrupul candoarea, el face din copii instrument al crimei. Într-un moment de încordare, cînd și trupele cardinalului și garda lui Ieronimo di Castel-Veneto se găsesc în stare de alertă, copiii se introduc în palatul podestatului, unde cer lui Strozzi să înceapă o altă viață, și, drept semn al pocăinței, să se cuminece cu apă. Ins fără prejudecăți, epicureu jovial și sceptic, cardinalul îi tratează cu înțelegere și se pregătește să primească pretinsa taină. În acest timp, la un semn al lui Ieronimo, un copil toarnă în apă otravă.

Viguros, plin de culoare, exact din punct de vedere istoric, tabloul de epocă nu este, în intenția autorului, scop în sine ; fresca include meditația, dezbaterea mistico-teoretică. Care e „taina tainelor ?" „Mila", cum pretinde Savonarola și așa cum o înțelege el ? Cursul pe care îl iau evenimentele după moartea cardinalului e cu totul altul decît cel dorit de călugăr. Domnia copiilor ține puțin, puterea fiind preluată de Guiniforte, care, ca un alt Irod, măcelărește copiii în masă. De la

Cd. 5110 coala 57

Florența vine știrea că Savonarola, nefiind în stare de a săvîrși minunea cerută de popor, aceea de a trece nevătămat prin foc, a fost arestat. La aflarea ei, Ascanio își pierde credința în Dumnezeu. Nu „mila" este, prin urmare, „misterul misterelor". Și nici virtutea ostășească, precum susține Guiniforte. Supremul „mister" îl știe Catarina, și l-a știut și Strozzi. Este iubirea. Încă pe la începutul piesei, Catarina, într-un aprins dialog cu Savonarola, dă viforosului călugăr, ce amenință că va declanșa împotriva cardinalului și a ei „tot adevărul Evangheliei și toată pustiirea afuriseniei", acest răspuns :

„Ele nu te vor ajuta, Savonarola blestemat... fiindcă eu iubesc și tu n-ai cunoscut decît stihia urii. Pentru întîia dată vei întîlni și puterea iubirii."

Spre sfîrșitul piesei, cardinalul zice Catarinei, în agonie :

„Tu mi-ai fost totdeauna drumul către Dumnezeu. Prin tine vreau s-ajung la El... Fiindcă tu și Dumnezeu alcătuiți o singură ființă..."

Filozofie creștină și nu tocmai. Într-adevăr, dintre virtuțile cardinale, iubirea trece, în concepția bisericii, drept cea mai de preț. Însă numai iubirea îngăduită. Or, bisericește vorbind, legătura dintre Catarina și Strozzi numai iubire permisă nu poate fi numită. E preacurvie, în toată legea. De „ortodoxism" ce să mai vorbim ! *Moartea vanităților* s-a îndepărtat de el binișor, acordînd unei iubiri fără cununie, și încă uneia al cărei beneficiar este un prelat papistaș, calitatea de „taină a tainelor".

Literar, povestea de dragoste ar deveni, tocmai din motivul acesta, interesantă, dacă s-ar încorpora mai organic în textura dramatică. Ea rămîne însă un episod fără deosebită semnificație, necesar doar ca obiect de referință. Sensul filozofic rămîne superfluu și deajuns de confuz. Nu meditația, pe care dramaturgul încearcă și nu prea izbutește să o insinueze în acțiune, ci atmosfera de epocă dă piesei osatură validă, viabilitate. Grație acestui fapt, deși inferioară *Comediei fantasmelor*, *Moartea vanităților* se numără, incontestabil, printre

realizările mai mult decît meritorii ale dramaturgiei din perioada interbelică.

Celelalte două piese antume[1] ale lui Victor Papilian, *Alt glas* (1936) și *A trecut* (1939), lipsite de însușiri literare (prima, și viciată de un tezism neprobabil) e mai folositor a nu le analiza.

[1] Postumele, în majoritate inedite (a fost publicată doar una, *Simona sau Prințul consort*, în *Manuscriptum*, IV, nr. 4, 1973), sînt numeroase ; cf. Titus Bălașa, *loc. cit.*, p. XVIII.

ESEUL. FILOZOFIA. CRITICA. PUBLICISTICA

Sfera de acțiune directă a ideologiei unei publicații, de aplicație a programului ei, este, desigur, critica, în înțeles larg, ce include, în afară de cronică (literară, plastică, muzicală etc.), studiul teoretic, eseul, portretul și medalionul, intervenția publicistică. Sînt rare însă, spre a nu spune inexistente, cazurile în care toate articolele apărute într-o publicație poartă pecetea orientării ei doctrinare. Prin forța lucrurilor, revistele, chiar cele mai sectare, conțin și materiale în care nu au cum să se exprime puncte de program sau care, venite de la colaboratori din afară, formulează opinii doar parțial convergente cu acelea ale redacției sau chiar în divergență față de ele. În sînul colectivului redacțional însuși pot exista deosebiri de vederi, ba chiar un același redactor poate acorda unui concept călăuzitor azi un conținut, mîine altul. Mărturisind un același crez, vorbind același limbaj, e posibil ca doi teoreticieni sau publiciști să se găsească, totuși, pe poziții opuse, fie dînd termenilor utilizați accepții diferite, fie aplicînd fiecare în felul său principiile comune. Situația criticii din paginile *Gîndirii* e, în această privință, deosebit de edificatoare. Există studii, articole, cronici complet devorate de doctrină ; există materiale doar tributare, într-o măsură sau alta, doctrinei, și există scrieri critice și teoretice fără atingere cu doctrina, ba chiar în directă contradicție cu ea. Ponderea în sumare a unora și a altora

variază în funcție de felurite circumstanțe, în special de momentul istoric. În perioada clujeană, *Gîndirea* fiind o revistă fără program, era normal ca și sectorul ei critico-publicistic să reflecte orientări dintre cele mai diferite, dominantă rămînînd, totuși, cea autohtonistă, într-un înțeles foarte cuprinzător. Lucrurile nu se schimbă radical nici după strămutarea la București și nici chiar după asumarea întregii răspunderi a conducerii de către Nichifor Crainic. Pînă în 1927, cînd începe să colaboreze masiv Petre Marcu-Balș, autorul lui *Parsifal* este, ideologic, o voce izolată. Mai exact spus, e singurul care abordează consecvent chestiuni teoretice, de orientare. În anii următori i se asociază, în afară de cel amintit, Radu Dragnea, Vasile Băncilă, mai tîrziu D. Stăniloae. După restructurarea din 1934 a publicației, Crainic introduce la *Gîndirea*, în locul plecaților Dragnea și Marcu-Balș (al doilea, plecat de mai înainte), o seamă de alți combatanți, mulți dintre ei colegi și studenți de ai săi, de la facultatea de teologie (I. Gh. Savin, Emilian Vasilescu, Nițâ Mihai ș.a.). Odată cu primenirea echipei, revista începe să-și lărgească profilul. Dintr-o revistă literară, în care din cînd în cînd apăreau și articole cu alt conținut, *Gîndirea* se transformă tot mai mult într-o publicație de cultură generală, scrisă de filozofi, pedagogi, publiciști, politici și mai ales teologi. Implicit, se ideologizează. Escaladînd marginile articolelor cu caracter orientativ general, în care se menținuse, de regulă, în anii precedenți, doctrina invadează cronicile de la rubrica *Idei, oameni, fapte*, de acolo începe să coboare în cronica literară, pe care tinde uneori s-o acapareze complet ; se insinuează — mai vag — și în celelalte cronici : dramatică, plastică, nemaivorbind de *Cronica mărunță*, unde era instalată (în chip firesc) de la început.

Partea cea mai nocivă a ideologiei gîndiriste este, evident, cea politică. Trăgînd din principiile teoretice profesate concluzii practice dintre cele mai detestabile, Nichifor Crainic și acoliții sprijină — mai cu seamă în *Calendarul* și *Sfarmă-piatră*, dar și în *Gîndirea* — forțele de extremă dreaptă, servesc din răsputeri acțiunea

de subminare a ordinii burgheze democratice, de instaurare a unui regim totalitar fascist, combat cu violență demențială orînduirea socialistă, propagă ideea discriminării naționale, rasismul. Sporadice în revistă, pînă prin 1937-1938, articolele direct politice se înmulțesc, începînd din acești ani, sensibil, și finalitatea lor devine tot mai precisă, învederîndu-se chiar din titluri. Lăsînd deoparte publicistica lui Crainic, discutată în secțiunea rezervată ideologiei generale gîndiriste, iată titlurile cîtorva articole ce au contribuit la otrăvirea conștiințelor ale altor articlieri de aceeași orientare (Nicolae Roșu, D. Remenco, Mihail Polihroniade, Vintilă Horia, Ilariu Dobridor, Niță Mihai, G. I. Iacob, Alex. Constant ș.a.), titluri îndeajuns de elocvente prin ele însele, spre a nu mai fi nevoie de analize și citate : *Renașterea tomismului și concluziile sale antidemocratice, U.R.S.S., împărăția Anticristului, Geneva contra păcii, Cuvinte despre Germania nouă, Cultul familiei în fascism, Omul mussolinian, Miracolul fascist, Statul de mîine, stat etnocratic, Roma fascistă, Ortodoxism, românism și monarhism, Bergson, epigon marxist, Mistica națională, Războiul României, Politică și război.* Explicit în articolele acestea, politicul apare în altele *(Fundamentul biologic al rasei, Rătăcirile criticii freudiste, Rasa în perspectiva spiritului, Literatura împotriva neamului, Sărăcia spirituală a evreilor* etc.), deghizat sub vălul unor considerații ce se vor științifice, literare, filozofice.

Dacă teritoriul ideologiei manifest politice poate fi ușor delimitat, ideologia filozofică și cea literară a *Gîndirii* acționează pe un cîmp vast, cu intensități variabile, cu efecte inegale. Cea filozofică pătrunde chiar și în puținele articole de știință apărute în revistă, acestea urmărind acreditarea creaționismului și finalismului. Abordînd probleme de fizică a cuantelor, un articol semnat Axente Sever Popovici, întreprinzînd o incursiune în zonele teoretice ale disciplinei (Minkowski, Heisenberg, Schrödinger ș.a.), manipulînd formule matematice inaccesibile nespecialistului, ajunge în final la această concluzie :

„ . . . Ceea ce se știe exact, și aceasta este un lucru fără îndoială, este faptul că de la început, de cînd s-a

dezvelit primul jar de inteligență, marele univers a fost construcția unui mare suprem. Poate că nu oamenii au vrut lumina asta, dar poate că lumina asta a crescut în oameni. Dar anii au trecut și formele de înțelegere au trecut și ele ; forma largă însă, principiul larg și esențial este același ; dincolo de orice particulă materială, dincolo de universul neutronilor și dincolo de cîmpul întins de lumină, peste stringența gîndirii matematice stă etern gîndirea divină, Dumnezeu."[1]

Un Nicolae Bărbulescu se căznește să legitimeze științific, apelînd la fizică, matematică, biologie . . . statul totalitar :

„ . . . Această gîndire științifică, obiectivă, care ne-a descoperit structura statistică a organismelor moleculare, ne-a condus și la înfăptuirea statului totalitar. Necesitatea acestui stat nu se mai poate înțelege ca un accident istoric trecător, legat de voința efemeră a oamenilor, ci primește o justificare mai adîncă, întemeiată pe armonia fenomenelor din Univers. Prin întronarea Statului totalitar, omul nu a făcut decît să dea ascultare imperativelor superioare, pentru care ordinea și armonia trebuie să fie pretutindeni aceleași, în cer și pe pămînt."[2]

Detectarea infiltrațiilor gîndiriste în studii de filozofie, de estetică, în critica literară și de artă implică, firește, studiul aprofundat, analiza, considerarea diferențiată a autorilor și operelor. În prealabil, este util a proceda la eliminarea din discuție atît a materialelor care prin însăși natura preocupărilor cărora le dau curs se află în chip obiectiv pe terenul filozofic în care își are și *Gîndirea* instalat arsenalul, cît și a celor ce, datorită iarăși însuși domeniului de preocupări, rămîn obiectiv în afara zonei de iradiație a gîndirismului. Nu are sens a discuta o seamă de studii pur teologice, ca acelea în care D. Stăniloae tratează despre *Cuvîntul și mistica iubirii, Filozofia existențială și credința în Iisus*

[1] *Meandre capricioase în gîndire sau despre finalism în fizica cuantelor*, în *Gîndirea*, XVI, nr. 2, febr. 1937, p. 75.

[2] *Probabilismul științific*, *Ibidem*, XXIII, nr. 1, ianuarie 1944, p. 23.

Hristos, Temeiurile eterne ale mîntuirii, Iisus Hristos, adevărata noastră transcendență, sau emite *Considerațiuni în legătură cu sf. icoane*, și nici articole și cronici precum *Singura perfecțiune, sfințenia, Sentimentul cosmic în spiritualitatea ortodoxă, Știință, rugăciune și lumină taborică, Despre Sf. Ioan Damaschin, Frumusețea gîndirii patristice, Schematica unei antropologii creștine, Metafizica ortodoxă*, semnate Ștefan Cârstoiu, Horia Nițulescu, Niță Mihai, Ioan Coman, Șerban Ionescu, Petru P. Ionescu. Se poate face de asemenea abstracție de diverse articole pe teme de educație, cum sînt multe din cele datorate lui Vasile Băncilă *(Greșala adulților, Religia iubirii și Pestalozzi, O școală în aer liber* etc.), precum și de toată publicistica ocazională, lipsită azi de actualitate, de interes doar documentar sau nici atît (Al. Busuioceanu : *Arta românească în Olanda*, Mihail Polihroniade : *La mormîntul regelui Alexandru al Iugoslaviei*, arh. I. D. Enescu : *Capitala țării și arhitectura națională*, Dragoș Protopopescu : *Titulescu la Geneva și la el acasă*, Mariela Seulescu : *Dezvoltarea femeii noastre și știința*, Septimiu Bucur : *Spengler și momentul european*, Alexandru Constant : *Tendințele autarhice ale Germaniei* etc.). În genere, articolele pe teme neutre nu vor face obiect de analiză decît în măsura în care cercetarea lor va servi demonstrația independenței ideologice față de gîndirism a unora dintre colaboratorii fecunzi ai *Gîndirii*, precum Emanoil Bucuța, de pildă. De unele contribuții, chiar și notabile, însă fără nici un raport — de aderență sau inaderență — cu ambianța ideologică a *Gîndirii*, vom face abstracție. N-ar avea, într-adevăr, nici un rost să analizăm volume ca *Expresivitatea limbii române* sau *Arta cuvîntului la Eminescu* de D. Caracostea, din care *Gîndirea* a publicat numeroase fragmente, acestea abordîndu-și obiectul de studiu din unghiul cel mai puțin ideologic, acel stilistico-lingvistic. Vom omite de a discuta chiar și articole angajante, în cazurile în care acestea, simple ecouri ale unor puncte de vedere formulate anterior de doctrinarii publicației și analizate la locul cuvenit, aparțin unor semnatari de ocazie, demult, definitiv și pe drept

cuvînt uitați. Căci nu ne putem ocupa, n-ar avea nici o rațiune, decît de acei eseiști, critici și gînditori care înseamnă ceva în cultura românească. Interesant de știut nu este dacă un publicist oarecare, dintre zeci și sute, a fost sau nu gîndirist, ci dacă și în ce chip spiritul orientativ al revistei pe care o studiem s-a insinuat în scrisul personalităților.

LUCIAN BLAGA

Asemenea liricii și teatrului, eseistica e dominată, la *Gîndirea*, de Blaga. Revista n-a avut, pe tărîmul teoriei și al criticii, nici o altă personalitate de mărimea lui, și încă una care să-i fi dat concurs atît de îndelungată vreme. Covîrșitoare este contribuția gînditorului mai ales în deceniul al patrulea. Pînă în 1930, Lucian Blaga a publicat în paginile *Gîndirii* mai puține articole și, în majoritate, mai puțin substanțiale decît în alte periodice la care colabora în aceiași ani : *Cuvîntul, Adevărul literar și artistic, Universul literar*, și chiar *Voința* și *Patria* din Cluj, unde a scris, de regulă, fără semnătură. Cu excepția *Revoltei fondului nostru nelatin* și a unui fragment din *Cultură și cunoștință*, materialele pe care le-a încredințat *Gîndirii* sînt articole ocazionale, scurte, mai curînd note, multe dintre ele, conspecte, prilejuite de apariția unor cărți îndeosebi de filozofie, sau de vreun alt eveniment. În primul număr, eseistul semnează un mic articol (superapologetic) despre Spengler, pe care îl proclamă „un Copernic al istoriei". În numerele următoare creionează succesiv personalitatea lui Merejkovski (prezentînd *Romanul lui Leonardo da Vinci)*, a lui *Strindberg, ca om de știință*, a lui Kasimir Edschmidt, a lui Masaryk ; schițează probleme filozofice *(Ideile și variabilitatea lor funcțională, Reflecții asupra stilului, Corectiv și expresie, Povestea unor metode, Ficțiunile spațiului)* ; se ocupă de *Arta magică*, de *Silogismul slav* ; recenzează cărți *(Altă creștere* de S. Mehedinți, *Rumänische Mädchen* de Hugo Marti) sau articulează — sub titlul *Ceasornicul de nisip* — aforisme. Temele, precum se

observă, sînt variate, însă, de cîte ori abordează chestiuni teoretice, tînărul eseist dirijează astfel ideile, încît derularea lor să genereze mereu aceleași concluzii, de natură a pune orientările raționaliste în dificultate. Pe drept cuvînt nesatisfăcut de pozitivism (metodă „harnică, dar puțin îndrăzneață"[1]), subestimînd, pe de altă parte, concepțiile materialiste avansate, ignorînd, după toate indiciile, materialismul dialectic, Blaga întîmpină cu aplauze orice teorie, orice ipoteză în opoziție cu datele științei, fie aceasta orișicît de absurdă. Consemnînd, bunăoară, un studiu al unui oarecare E. Barthels, după care „stelele, fără deosebire, ar fi cu mult mai mici decît pămîntul, iar pămîntul însuși un fel de perete de despărțire în spațiul cosmic, o ciudată despărțitoare în formă de disc"[2], viitorul teoretician al „minus-cunoașterii" se lasă ademenit de iluzia că prin această elucubrație „teza ficționalismului cîștigă un nou sprijin, poate decisiv", și că, poate, „fizica, ce-și umbla pînă acum drumul său, desconsiderînd filozofia", avea „să se dizolve, să se prefacă în teorie a cunoașterii"[3]. Entuziasmat de „patima nebună" pusă de Strindberg în căutarea „corespondențelor" și „armoniilor" din univers, poetul-filozof se întreabă, retoric:

„Cine ar putea să nege importanța misticismului în dezvoltarea științelor naturale? Ideile creatoare nu rareori au venit din partea unor spirite care operau analogii fantastice. [...] Poeții iubesc comparațiile. E o artă nobilă, de ce n-ar învăța-o, prin urmare, și oamenii de știință?"[4]

„Idei creatoare" știința a împrumutat, într-adevăr, de la visători, de la poeți (Goethe, cu a sa teorie a „fenomenului originar", e unul dintre aceștia), nu însă și soluții, metode. Căile științei nu pot fi decît în totul altele decît ale poeziei și, cu atît mai mult, decît acele ale misticii (pe care Blaga o omologhează, ade-

[1] *Gîndirea*, I, nr. 15, 1 decembrie 1921, p. 279.
[2] *Ficțiunile spațiului*, în *Gîndirea*, IV, nr. 10, 1 martie 1925, p. 306.
[3] *Art. cit.*, p. 307.
[4] *Gîndirea*, I, nr. 15, 1 decembrie 1921, p. 279.

sea, impropriu, cu gîndirea artistică), deși țelul ultim al creației poetice și al eforturilor științei este același.

Ce rămîne din publicistica blagiană, inclusiv din cea risipită în *Gîndirea*, e „creația". Cîte un pasaj de articol, cîte o însemnare aforistică îndeosebi sînt de o frumusețe lirică indimenticabilă:

„Dacă Adam, cel dintîi om, ar fi avut viziunea grozavă a vremurilor de astăzi, s-ar fi spînzurat de pomul cunoștinței."[1]

„Există o vegetare superioară. Sufletul oricărui mare poet, înainte de a se fi născut, dorea să devină arbore, dar nu i-a reușit să se facă decît om. De aceea gîndurile lor seamănă așa de mult cu florile."[2]

„Probabil, în iubire fiecare se caută pe sine însuși cu sex contrar: de aceea în iubire vei căuta în veci, fără să găsești."[3]

Din 1930 începînd, Blaga dăruiește *Gîndirii* fragmente masive din aproape toate studiile ce aveau să-i alcătuiască viitoarele două „trilogii", a „cunoașterii" și a „culturii", precum și din *Artă și valoare*, carte ce va compune, împreună cu *Gîndire magică și religie* și cu *Știință și creație*, *Trilogia valorilor*. Dacă prin cine știe ce concurs de împrejurări, toate volumele lui Blaga ar dispărea fără urmă, dar s-ar păstra, în schimb, întreagă, colecția *Gîndirii*, liniile de forță ale filozofiei sale ar putea fi reconstituite ușor pe baza fragmentelor apărute în revistă.

Partea nostimă e că, pe măsură ce se rotunjea, sistemul filozofic blagian se situa — în limitele spiritualismului — în tot mai vădită opoziție cu metafizica oficială a *Gîndirii*. Un timp de ajuns de îndelungat, raporturile s-au menținut ambigue. Faptul a fost posibil, în parte, și prin aceea că, multă vreme, însăși gîndirea lui Blaga s-a menținut față de teologii (față de toate teologiile) într-o atitudine oarecum echivocă, desolidarizîndu-se de orientările lor (inclusiv de cele creș-

[1] *Gîndirea*, nr. 17, 1 ianuarie 1922, p. 312.
[2] *Ibidem*, II, nr. 1, 15 aprilie 1922, p. 3.
[3] *Ibidem*, IV, nr. 12-13, 1-15 aprilie 1925, p. 380.

ne, de toate), dar adoptînd față de conținuturile dogmatice ale tuturor o respectuoasă, chiar dacă uneori persiflantă, neutralitate. Cîtă vreme n-a contestat foarte explicit validitatea principalei dogme creștine, între metafizica „lucriferică" a autorului *Trilogiei cunoașterii* și aceea cristică a gîndiriștilor ortodocși s-a putut găsi și păstra un anume modus vivendi. Nichifor Crainic avea toate temeiurile doctrinare să prețuiască superlativ ideea *dogmaticului*, așezată de Blaga la temelia cărții inaugurale a primei sale trilogii, această idee apărîndu-i ca o legitimare prestigioasă a cruciadei ideologice pe care se căznea s-o organizeze contra raționalismului de toate nuanțele. Condotierul ortodoxist vedea în Blaga un aliat, și, cu toate incompatibilitățile de natură teoretică dintre concepțiile lor, chiar l-a avut, un timp, într-un fel, pe tărîmul abstract-filozofic, tovarăș de drum. În ce fel ?

Obiectivul urmărit de Lucian Blaga, în *Eonul dogmatic*, e „transplantarea" în filozofie a „metodei «dogmatice», întrebuințată pînă acum aproape exclusiv numai în domeniul celălalt [al teologiei — n.n.], asupra căruia gîndirea filozofică s-a străduit să arunce tot discreditul"[1]. Nimic mai normal decît jubilația unui teolog la aflarea unei asemenea tentative ! Filozoful își previne, însă, de la bun început lectorii că, aventurîndu-se să reabiliteze dogma, ca metodă de gîndire, nu înțelege cîtuși de puțin să preia și conținuturile unor dogme sau ale altora, formulate de vreo religie. Acestea îi apar anacronice, perimate, irecuperabile.

„Nu vom tăgădui — scrie Blaga — că dogmele [...], creștine și necreștine, luate fiecare în parte, ne sînt în întregime străine prin conținutul lor. Aceasta, nu fiindcă ar fi «absurde», ci fiindcă ni se par perimate."[2]

Nu-i pentru prima oară cînd ies de sub pana blagiană asemenea aprecieri. Încă în *Filozofia stilului* (1924),

[1] *Trilogia cunoașterii*, București, Fundația regală pentru literatură și artă, 1943, p. 8.
[2] *Ibidem*, p. 44.

gînditorul trecea metafizicile religioase printre „putrefactele altor vremuri"[1].

Oricît s-ar fi distanțat însă de orice teologie, rămîne un fapt că Blaga urmărea cu tot dinadinsul, chiar dacă fără vreo șansă de succes, reactualizarea principială, fățișă, a dogmaticului, ca tip de gîndire. Nu-i mai puțin adevărat că înțelesul dat de el noțiunii este altul decît cel bisericesc, și D. Stăniloae a dezbătut chestiunea într-un articol polemic special[2]. Pentru autorul *Eonului dogmatic* nu există adevăr revelat, deci nici dogme inspirate de vreo inteligență supranaturală. „Ideile teologiei creștine" sînt, în reprezentarea sa, „*creațiuni* ale spiritului omenesc"[3]. Dogma, deci, nu implică necesarmente credința ; pot exista și dogme perfect laice. Ce e atunci „dogma" ? Iată :

„Pentru noi, dogmă e [...] orice formulă intelectuală care, în dezacord radical cu înțelegerea, postulează o transcendere a logicii"[4].

Cum însă la „transcenderea logicii" (a celei formale) duce și dialectica, Blaga are grijă să denunțe cît se poate de explicit disparitatea dintre cele două metode. Dogmele, specifică filozoful, sînt „*antinomii transfigurate*", adică antinomii care — deși implică pentru noi ceva antilogic — se așază prin termenii lor constitutivi într-un mediu de soluții postulate, irealizabile pentru mintea omenească, cu inerentele sale funcții logice"[5] Atît dogmaticul, cît și dialecticul implică „paradoxii", dar de tipuri diferite. Pentru Hegel, *antinomiile* se rezolvă în *sinteză*. Ideea de „devenire" anulează incompatibilitatea dintre „a fi" și „a nu fi". Aceasta, comentează Blaga, metaforizînd, e o soluție „centaurică". „Ceea ce sub unghi logic pare a fi imposibil, antinomie, paradoxal, se dovedește a fi posibil și sinte-

[1] *Zări și etape*, București, E.P.L., 1968, p. 77.
[2] V. mai sus, p. 367-368.
[3] *Op. cit.*, p. 22.
[4] *Ibidem*, p. 19.
[5] *Ibidem*, p. 39.

tic, realizat în concret."[1] „Paradoxiile" gîndirii dogmatice „sînt paradoxii nu numai pe planul logic, ci și față de concret. Soluția paradoxei dogmatice e irealizabilă cunoașterii, ea e postulată în transcendență."[2] Exemplificîndu-și speculația cu date din istoria gîndirii creștine (întrucît aici se găsesc formulările cele mai specific dogmatice), filozoful găsește că părinții bisericii sînt „metafizicienii cei mai adînci prin atitudine"[3] și, cu toate că nu le împărtășește învățătura, îi declară „reprezentanți simbolici ai unei metafizici posibile în viitor", ca unii ce au descoperit și practicat o „metodă", un „tip de ideație" care, după el, nu și-ar fi „spus încă ultimul cuvînt"[4]. Prin părinții bisericii „a triumfat totdeauna imposibilul și monstruosul", care a răpus ereziile, „în marea lor majoritate mai aproape de un acord cu intelectul"[5]. Reactualizat, „spiritul dogmatic" promovat de ei „ar da oricînd naștere unor noi dogme în miraculoasă convergență cu nevoile spirituale ale timpului nostru, unor dogme cu trupul alcătuit din elemente conceptuale sau mitice luate din conștiința epocii noastre"[6].

Ce conținut urmau să posede prezumatele „noi dogme" nu rezultă prea limpede din *Eonul dogmatic*. Profitînd de lacună, o seamă de gînditori și publiciști de dreapta, antiraționaliști fanatici, cu Nae Ionescu și N. Crainic în frunte, s-au grăbit să supraliciteze „metoda" propusă de Blaga, cu intenția manifestă de a vehicula cu ajutorul ei conținuturi ce le conveneau, și nu doar conținuturi pur teoretice. E stabilit însă (întreaga sa operă o probează) că Lucian Blaga, refuzînd „putrefactele altor vremi" în expresia lor originară, nu era dispus deloc să le primească, prezentate sub un alt ambalaj. Teoreticianul „minus-cunoașterii" nu a năzuit la reabilitarea dogmei din considerente de ordin

[1] *Op. cit.*, p. 54.
[2] *Ibidem*, p. 55.
[3] *Ibidem*, p. 43.
[4] *Ibidem*, p. 45.
[5] *Ibidem*, p. 22-23.
[6] *Ibidem*, p. 45.

practic; a cedat acestei năzuințe, dînd curs predispozițiilor sale lirice, cu sentimentul că spiritul dogmatic ar satisface — chiar și în epoca revoluțiilor tehnico-științifice — o anume trebuință, după el, ontologică a sufletului uman: „setea de mister, tendința de a apăra misterul metafizic de orice încercare de raționalizare"[1]. Nici un moment Blaga n-a vrut să dea sistemului său metafizic o finalitate empirică. De aici și drama sa ideologică. Ca atîți alți intelectuali, Blaga s-a lăsat și el ademenit de iluzia neangajării, a posibilității de situare în afara politicului. Fără s-o caute, autorul „trilogiilor" și-a văzut filozofia, nu chiar anexată, dar revendicată parțial, uneori, drept suport teoretic de către o anume politică, antipopulară, reacționară, ce nu era a lui cîtuși de puțin.

Era de așteptat ca lucrurile să se petreacă astfel. Oricît s-ar fi străduit să elaboreze o metafizică pură, cu aplicații doar în zone strict teoretice, Lucian Blaga a oferit, volens-nolens, argumente filozofice curentelor propulsionate de tendințe obscurantiste și, cu toate că l-a dezavuat, și fideismului. Salutată cu atîta entuziasm de Crainic, teoria „intelectului ecstatic" mergea, dacă nu în întîmpinarea religiei, direct, în întîmpinarea, oricum, a spiritului antiștiințific și antidialectic, atribuind „misterului" un caracter de impenetrabilitate absolută și definitivă. Ce vrea să exprime noțiunea de „intelect ecstatic"? Nu, cum s-ar putea deduce din cel de al doilea termen, ideea de abandon în apele fără țărmuri ale extazului. Nu abolirea funcțiilor intelective ale cunoașterii și înlocuirea lor prin afectivitate. „Ecstaza", departe de a însemna „extaz", id est: „unire cu acategorialul", „pierderea omului în unitatea absolută a lui Dumnezeu"[2], implică doar disocierea de starea „enstatică" a intelectului, stare prin care organul cunoașterii se menține „în cadrul funcțiilor sale logice normale"[3], și trecerea în starea „ec-statică", saltul „în

[1] *Op. cit.*, p. 29.
[2] *Ibidem*, p. 95.
[3] *Ibidem*, p. 94.

afară de sine", „evadarea centrului în afară de cerc."[1] Mai simplu spus, „ecstaza" nu presupune altceva decît recunoașterea limitelor de natură ontologică ale rațiunii și, în consecință, acceptarea „misterului" ca dat fatal, pentru eternitate. Consultarea „intelectului ecstatic" nu exclude cîtuși de puțin, subliniază Blaga, funcționarea în continuare, cu depline drepturi, și a „intelectului enstatic". Acesta își conservă toate atribuțiile și nu cedează locul „ecstaziei intelectuale" decît „în extrem". Instrument al dogmei, intelectul celălalt, „ecstatic", nu intră în acțiune decît „după ce toate metodele enstatice au fost epuizate fără rezultat concludent."[2] Recunoscînd, așadar (spre diferență de antiraționaliștii declarați), logicii, cunoașterii raționale toate drepturile, apologetul dogmei se înverșunează, în același timp să demonstreze pe cale logică existența unor situații în care logica devine inoperantă. Colectînd din cîmpul științelor o sumă de concepte minate de contradicții logice insurmontabile (numărul imaginar — 1, simbolul Alef, concepte ireprezentabile bile în concret, ca : punctul, linia, planul, atomul, construcții logice ireprezentabile pe plan experimental, precum „spațiu infinit", „timp infinit", „număr infinit" etc.), referindu-se apoi la cîteva teorii din domeniul fizicii și al științelor naturale (teoria relativității și experimentul Michelson, teoria cuantelor, teoria entelehială a lui H. Driesch), Blaga le prezintă drept dovezi ale neputinței congenitale a minții de-a elucida pînă la capăt necunoscutul și vede în ele sau „echivalente ale dogmaticului" sau virtuale premise ale dogmei. Dificultățile de ordin logic semnalate sînt, incontestabil, reale. Nu cumva, însă, concluzia e cam grăbită ? De unde știm noi că o anume problemă, oricare ar fi ea, căruia nu i s-a găsit pînă în clipa de față o soluție, nu va putea fi rezolvată în viitor cu mijloacele „intelectului enstatic" ? De ce atîta zor în a ne instala în „ecstazie", în „minus-cunoaștere" ? De ce să dogmatizăm o neputință ce s-ar putea dovedi în cele din urmă a fi fost doar momentană ? Dezbătînd chestiunea pe larg, D.D. Roșca zicea, în 1931, într-un studiu apărut în *Viața românească :*

„Convingerea noastră e [...] că nu există sau, mai precis, nu putem ști dacă există sau nu idei iraționale definitive. Ceea ce azi pare irațional mîine poate deveni rațional. Inteligența poate reuși să-l raționalizeze, fie că descopere un nou punct de vedere, de unde atacă problema cu șanse de reușită, fie că ea însăși își lărgește frontierele."[1]

Lucian Blaga avea, la data cînd scria *Eonul dogmatic,* și un motiv personal de a face apel la dogmă cu mai multă prudență. În *Filozofia stilului,* el văzuse în teoria relativității „un echivalent fizical al dogmaticului". Între timp, însă, Einstein dăduse acestei teorii o fundamentare logică, atribuind „concretului cronospațial" o altă structură decît cea presupusă pînă atunci. Lui Blaga nu-i rămîne, astfel, în *Eonul dogmatic,* decît să-și recunoască „confuzia", considerînd-o însă „explicabilă"[2] și demonstrînd că s-ar fi putut da teoriei relativității și o formulare dogmatică, de natură a face din ea o „minus-cunoaștere"[3]. Că o astfel de formulare se putea da nu încape discuție, însă cum rămîne atunci cu afirmația că „intelectul ecstatic" urmează a fi mobilizat doar din clipa în care cel „enstatic" se va fi dovedit incapabil ? Exemplul soluției einsteiniene demonstrează peremptoriu că rațiunea e mult mai puțin limitată decît o consideră a fi diversele sisteme de filozofie agnostică.

Iată cum autorul *Eonului dogmatic,* fără a opune științei credința, îi cîntă acesteia din urmă întrucîtva în strună. „Credem — scrie Blaga, în capitolul *Intelect enstatic și intelect ecstatic* — că nu e departe ziua cînd

[1] *Op. cit.,* p. 95.
[2] *Ibidem,* p. 103.

[1] *Despre o istorie a inteligenței. Încercări de lărgire a noțiunii de „rațional"*, în *Viața românească,* XXIII, nr. 7 și 8, iulie-august 1931, p. 109.
[2] *Op. cit.,* p. 120.
3. *Ibidem,* p. 125.

Cd. 5110 coala 58

metafizica va face din nou apel la metodica intelectului *ecstatic*"[1]. Pentru ca în capitolul concluziv să compună o adevărată apologie a dogmaticului. Relevînd că, în cuprinsul studiului, a dat acestui tip de gîndire, care „a avut din punct de vedere istoric totdeauna un înțeles reacționar", „un sens înnoitor ; sensul unei inițiative, al unui nou început"[2], filozoful crede a putea ghici din semnele timpului că „însuși ritmul istoric ne duce spre afirmarea ecstaziei intelectuale ca fel posibil de a gîndi pentru o întreagă epocă"[3]. Perioada istorică în care își scria cartea îi părea lui Blaga foarte asemănătoare, în aspectul spiritual, cu cea elenistă : „A existat atunci ca și astăzi sentimentul net că ceva e pe sfîrșite și că ceva nou începe"[4]. Intuiția iminenței unei uriașe mutații istorice („un sentiment escatologic de sfîrșit de lume" și „un sentiment eonic de început de lume"[5]) atestă, o dată mai mult, ascuțimea deosebită a minții gînditorului nostru. Dar gînditorul nostru se înșela profund, reprezentîndu-și „noua lume spirituală de lungă durată" ca „eon dogmatic". Meritorie rămîne delimitatea categorică de concepțiile cu iz anacronic bisericesc, ce prezentau epoca viitoare ca o reînviere a unor timpuri revolute. Lucian Blaga neagă posibilitatea unui „nou ev mediu", observînd că o asemenea viziune „înseamnă mai mult restaurație decît creație" și reafirmîndu-și neaderența la atitudinile „romantice", ca aceea a lui Berdiaev (am putea adăuga : și Crainic), care, crezînd istoria „epuizată, sfîrșită, falită", nu concepeau altă salvare decît „reintrarea sub bolta ideii creștine". În opoziție cu gînditorul retrograd amintit, autorul *Eonului dogmatic* era, în anii '30, de părere că umanitatea parcurgea doar „o criză istorică" : „o criză în cuptorul căreia se ard la înaltă temperatură cărămizile pentru noua clădire". În consecință, vedea în „eonul" în perspectivă cu totul altceva decît o reîntoarcere la bigotismul evului mediu :

„Eonul dogmatic, la ale cărui porți batem, îl închipuim înzestrat cu toate virtuțile ineditului. Nu vedem cum ar putea să intre în el elemente de dogme specific creștine, după noi perimate ca conținut. Deocamdată, pe planul intelectual nu vedem desenîndu-se între eonul creștin și noul eon altă notă comună decît formele, stilul *intelectului ecstatic*. Acest disponibil intelect ecstatic își va lua materialul, ce urmează să fie transfigurat în noi dogme, din conștiința frămîntată a timpului și nu din muzee de antichități."[1]

Divorțul gîndirii blagiene de dogmele eclezice e total și cum nu se poate mai explicit. Totuși, filozoful nu exclude posibilitatea apariției „unei noi religiozități, care ar pune personalitatea omenească în slujba dogmei de mîine", ba chiar găsește o asemenea eventuală apariție „mai mult decît firească". În virtutea ei, etosul s-ar întemeia „pe stilare anonimă", iar „cultul individualității" ar cădea „pentru cîtva timp cu desăvîrșire în desuetudine"[2]. Tot un soi de eclezie, prin urmare ! Decît că o alta decît cele existente. Pe plan de spiritualitate, întrebuințarea și a gîndirii „ecstatice", alături de cea obișnuită, avea, după Blaga, să marcheze un eveniment fără termen de comparație în istoria spiritului european de la „cristalizarea dogmaticei creștine" încoace[3].

Nu cumva teoreticianul „minus-cunoașterii" (care, la un moment dat, scrie, fără falsă modestie : „lucrarea de față închide în paginile ei *motivarea* unor viitoare metafizici...") se visa întemeitor al unei noi religii, care să o înlocuiască pe cea creștină ? Neputînd transforma presupunerea, prin dovezi irefutabile, în certitudine, ne mărginim a declara că scrisul blagian autorizează formularea ei ca atare.

[1] *Op. cit.*, p. 95.
[2] *Ibidem*, p. 137.
[3] *Ibidem*, p. 136.
[4] *Ibidem*, p. 140.
[5] *Ibidem*.

[1] *Op. cit.*, p. 143-144.
[2] *Ibidem*, p. 145.
[3] *Ibidem*, p. 137.

Cel de al doilea volum din *Trilogia cunoașterii* ar fi putut să fie primul. Ar fi trebuit chiar. În fapt și este, devine, mai bine zis, dacă situăm cele trei studii logic, și nu cronologic. Aici, gînditorul procedează la reabilitarea demonicului. Și nu la o reabilitare doar teoretică — aceasta o operase încă în *Daimonion* (1930) —, ci la integrarea lui, sub denumirea de „luciferic", în fenomenologia spiritului uman, ca mod de cunoaștere. După Lucian Blaga, apetitul cognitiv, propriu omului, se satisface pe două căi net deosebite, ce-și au, fiecare, prototipul mitologic în experiența aurorală a umanității, așa cum o înfățișează biblia. Pe calea înserierii fenomenelor în planul conceptual și pe calea „despicării" acelorași fenomene, a abordării lor problematice. Făcînd uz, ca de obicei, de termeni cu încărcătură metaforică, filozoful aplică în primul caz denominația de „cunoaștere paradisiacă", în al doilea, pe aceea de „cunoaștere luciferică". Ambele aceste moduri ale cunoașterii funcționează în toate domeniile naturii și ale spiritului, deosebirea dintre ele fiind calitativă. Prin cunoașterea „paradisiacă", intelectul parvine doar la înregistrarea fenomenelor, la conceptualizarea lor, fără a le pătrunde esența, fără anularea sau măcar atenuarea necunoscutului din ele, a „misterului" pe care-l includ. O asemenea funcție, temerară, își poate asuma doar cealaltă cunoaștere, „luciferică". Dată omului, mitologic vorbind, de diavol, de „șarpe", ea posedă capacitatea de a „varia calitativ misterele" prin dezghiocarea obiectului asupra căruia se exercită. Spărgînd coaja fenomenului, latura lui „fanică", „cunoașterea luciferică" îi dezvăluie miezul ascuns, conținutul „criptic". Dar oricîte fîșii ale „cripticului" ar desface, nici acest al doilea tip de cunoaștere nu e în stare să anuleze „misterul", să-l preschimbe în non-mister. Reușește doar să-l „varieze calitativ", fie „atenuîndu-l", operație prin care se obține un spor de cunoaștere pozitivă („plus-cunoașterea"), fie „permanentizîndu-l", adică acceptîndu-l ca atare, ceea ce echivalează cu o „zero-cunoaștere", fie „potențîndu-l", atribuindu-i o natură principial incognoscibilă, decizie care înseamnă

pentru intelect instalare în „minus-cunoaștere". „Minus-cunoașterea" e o noțiune sinonimă cu „ecstazia intelectuală" și cu „dogma". Astfel reprezentat, procesul cunoașterii capătă conținutul unei sfîșietoare drame. Prin „cunoașterea paradisiacă", omul se menține în ceea ce Blaga numește, liric, „starea de grație", în climatul căreia nu este încă om deplin, nu se desface pe de-a-ntregul de modul ontologic al animalității. Om în toată puterea cuvîntului el devine doar o dată cu părăsirea stării de grație prin luarea în posesie a condiției „luciferice", care implică „hybris"-ul: năzuința de a ști totul, „de a vedea lucrurile prin lentila de cleștar a ochiului divin"[1], adică, în fond, de „a fi ca Dumnezeu". Însă „încercările luciferice de a converti un mister în non-mister au un caracter tragic, deoarece, după infinite eforturi, toate sînt osîndite să se prăbușească"[2], și spiritului uman nu-i rămîne decît să se „integreze în mister", în „minus-cunoaștere". Adică să accepte „dogma". Deosebit de ingenioasă, ar fi greu, totuși, de demonstrat că această construcție speculativă e de o coerență desăvîrșită. O contradicție internă a gîndirii sau, poate, numai un hiat, împiedică ideile de a se articula impecabil. Nu înțelegem anume cum rimează proslăvirea dogmaticului, a „ecstaziei", cu teza că omul își ia în stăpînire modul existențial specific doar din moment ce adoptă „cunoașterea luciferică". „Dogmaticul" și „lucifericul" nu se exclud oare reciproc? În timp ce dogma statuează „misterul" absolut, „orgoliul luciferic" se revoltă împotriva interdicției de a cunoaște, acționează din răsputeri pentru spintecarea misterului. „Integrarea în mister" prin „minus-cunoaștere" nu e, desigur, tot una cu o revenire la „cunoașterea paradisiacă", deci la „starea de grație", dar, oricum, opțiunea pentru „ecstazie" imobilizează intelectul, retează avîntul luciferic spre „criptic". Una din două: ori „cunoașterea luciferică" reprezintă cel mai miraculos instrument (chiar dacă nu de absolută eficacitate)

[1] *Op. cit.*, p. 359.
[2] *Ibidem*, p. 387.

al intelectului omenesc, și în acest caz concluzia logică este că trebuie folosit la maximum, și niciodată abandonat, chiar dacă obstacolele par de netrecut, ori nevoile sufletești pot fi satisfăcute prin „dogmă", și atunci apoteozarea lucifericului devine de neînțeles. S-ar putea răspunde că nu există, de fapt, aici nici o contradicție, deoarece Blaga a specificat că „minus-cunoașterea" intervine abia după ce „intelectul ecstatic" își va fi irosit toate potențele. Dar cine stabilește, pentru întreaga omenire prezentă și viitoare, cînd și dacă toate instrumentele „plus-cunoașterii" au fost utilizate la întreaga lor capacitate?

Din partea teologiei, ideea lucifericului, ca factor pozitiv în procesul de cunoaștere, nu se putea aștepta, natural, decît la o mînioasă respingere. Directorul *Gîndirii* n-a condamnat-o, totuși, precum nu condamnase nici anti-eclezismul din *Eonul dogmatic* și cum nu avea să condamne imediat nici teoria de-a dreptul sacrilegă a funcțiilor disimulatorii ale „cenzurii transcendente". El a adoptat față de cărțile din *Trilogia cunoașterii*, la apariție (nu și mai tîrziu), tactica filozofilor, despre care Blaga scrie, spiritual (făcînd, indirect, și o, desigur neintenționată, confidență), că, atunci cînd nu le convine să ia în seamă anumite fapte, pentru că le sînt incomode, „din cei zece ochi, cîți au, știu să închidă cel puțin nouă"[1]. Spre a publica în revistă *Cunoașterea luciferică* fără a risca să fie învinuit din partea alor săi de introducerea conștientă a calului troian în cetatea teologiei ortodoxe, Crainic nu a fost nevoit să închidă și cel de al zecelea ochi. La rigoare, un credincios entuziasmat de această carte ar putea-o „apăra", din punctul său de vedere, în două chipuri. Fie arătînd că termenii „paradisiac", „luciferic" și alții sînt întrebuințați într-o accepție pur metaforică, fie reducînd, pur și simplu, „luciferic" la „paradisiac". Dacă punctul terminus al „dramei" cunoașterii este „integrarea în mister", deci „ecstazia", înseamnă că „luciferic" e înfrînt, că învinge credința și, prin ea, paradisiacul. Aceasta cu atît mai mult, cu cît Blaga scrie:

„Sînt indivizi care rămîn pentru totdeauna în starea de grație, fără de a putea fi deziluzionați cîndva, undeva, de ceva: alții se definitivează în orgoliul luciferic, fără de a-i simți vreodată zădărnicia; sînt indivizi care înaintează pînă la integrarea în mister, dar fără de a trage ultimele consecințe din atitudinea lor. Puțini se integrează în mister în forma totală a ecstaziei, rotunjind cu o lăuntrică împăcare drama cunoașterii."[1]

Un teolog ar putea comenta: „puținii" care îmbrățișează „forma totală a ecstaziei" sînt „cei aleși". Ei vor moșteni „împărăția cerurilor". Numai că propozițiile de mai sus sînt cuprinse în *Censura transcendentă*, cel de al treilea studiu blagian de teoria cunoașterii (al doilea, în ordinea logică) și care lansează în direcția vasului teologic o adevărată torpilă. Ipoteza ca atare a cenzurării cunoașterii umane de către un organism instituit de factorul metafizic central într-un stadiu precosmic nu are prin ce să scandalizeze pe dreptcredincioși. Mitul biblic al interdicției de a mînca din pomul cunoașterii o legitimează, teologic. Nici motivările de ordin metafizic ale instituirii „cenzurii" (necesitatea conservării echilibrului existențial, a evitării descentralizării existenței, asigurarea destinului creator al omului etc.) nu contrazic, la urma urmei, învățăturile scripturale despre înțelepciunea divină. Ce apare scandalos din perspectivă teologică este modul în care filozoful imaginează funcționarea „cenzurii transcendente", căci acest mod implică o concepție cu totul necreștină despre natura și conduita autorului ei. Rețelele cenzoriale, afirmă Blaga, funcționează perfid. Ele nu se interpun ca o barieră în calea spiritului uman spre „mister", ci se dau drept instrumente ale captării „misterului", pe care, înfășurîndu-l, îl disimulează. Ceea ce cunoaștem nu e realitatea însăși („misterul"),

[1] *Op. cit.*, p. 101.

[1] *Op. cit.*, p. 389.

sau, în tot cazul, nu putem ști dacă e sau nu însăși realitatea, căci „categoriile" — organul „cenzurii" — ne împiedică de a percepe esența ultimă a lucrurilor. Avem doar posibilitatea „transcenderii" „negative" a „misterelor", nicidecum a „convertirii" lor „obiectiv-adecvate". „Adecvația" este o iluzie, oferită omului de factorul metafizic primordial (Marele Anonim), pentru supraasigurarea eficacității „cenzurii". Dispunem astfel doar de o „cvasi-cunoaștere", de o „cunoaștere — negativ", de o „locotenență", o „mimicry" a cunoașterii. Cu alte cuvinte, „Dumnezeu ne înșeală și ni se sustrage metodic"[1]. Toată sforțarea cugetătorului, în *Censura transcendentă*, are drept țel „curățarea terenului" filozofic de „credința în veracitatea Marelui Anonim"[2]. Denunțînd „păcatul aproape mai grav decît cel adamic" al unor filozofi ca Descartes sau ca Spinoza (care susține că „spiritul uman are o cunoștință deplin adecvată despre ființa eternă și infinită a lui Dumnezeu") de a crede că se poate „circula prin Dumnezeu ca într-un sat fără câini"[3], Blaga opune mitului, „propriu unui paradis idilic", al „veracității Marelui Anonim", un „contra-mit, mai potrivit paradisului tragic în care viețuim" : „contra-mitul despre cenzura transcendentă", care interzice „caracterizarea divinității prin atribute convenționale"[4]. Potrivit înțelegerii blagiene, Marele Anonim și-a luat toate măsurile spre a nu putea fi cunoscut și pentru a prezerva toate „misterele" existențiale contra tentativelor umane de „convertire". „Dumnezeu — crede filozoful nostru — are față de noi — și în cadrul planurilor urmărite — o *tactică*, dar nu o *morală*". De aceea : „Dumnezeu trebuie ținut sub observație, așa cum se poate, indirect cel puțin, și din dungă"[5]. Căci — repetă Blaga iară și iară — „Marele Anonim a pus în noi îndemnul irevocabil spre adevăr, îndemn întemeiat pe însăși natura cunoașterii, dar prin cenzura-i transcendentă ni-l refuză. Sîntem categoric îndemnați spre — și categoric opriți de la unul și același lucru."[1]

[1] *Op. cit.*, p. 371.
[2] *Ibidem*, p. 370.
[3] *Ibidem*, p. 360.
[4] *Ibidem*, p. 370.
[5] *Ibidem*, p. 371.

Un Dumnezeu care se comportă astfel față de creatură nu seamănă de fel cu Dumnezeul creștinătății — și nici cu acela al Vechiului Testament. Aduce mai degrabă cu zeitățile monstruoase ale unor religii de dincolo de aria civilizațiilor din jurul bazinului mediteranian. Filozoful chiar atribuie, explicit, Marelui Anonim o natură teratologică sau, oricum, nu exclude — mitic vorbind — posibilitatea ca el să cumuleze atribute care, din perspectivă omenească, apar incompatibile : demiurgice și demonice.

„Ne-am ferit, pe cît a fost posibil — scrie autorul *Censurii transcendente*, în capitolul penultim al acestei cărți —, să dăm Marelui Anonim epitetul de «Dumnezeu», un epitet de ultimă distilație idealizantă. De acest cuvînt se leagă, oricum, prea mult, un sens convențional, de circulație, așa de pildă sensul de «ființă absolut perfectă, care nu ne poate înșela». Față de o asemenea concepție, care ține de tîrnomeata istorică a marilor banalități despre Marele Anonim, am păstrat oarecare rezervă, de vreme ce nu-i exclus ca el să fie înzestrat și cu atribute prăpăstioase, care să aducă mult a demonie."[2]

Și, mai jos :

„...Antinomia aceasta e și o fereastră deschisă spre însăși natura prăpăstioasă a Marelui Anonim. E Marele Anonim, așa cum se manifestă el în această determinare antinomică a cunoașterii individuate, pură divinitate, o ființă demonică, sau ceva intermediar ? Ne găsim aici la delta unei revărsări în ultimele noianuri ale problematicului — pe care braț vom naviga ?"[3]

Cum a fost în stare Nichifor Crainic să laude și, încă pe un ton exaltat, o scriere în care se găsesc ase-

[1] *Op. cit.*, p. 448.
[2] *Ibidem*, p. 447-448.
[3] *Ibidem*, p. 448-449.

menea speculații, adevărate blasfemii, din punct de vedere teologic?! Spre a putea să nu bage în seamă caracterul lor violent anticreștin, doctrinarul ortodoxismului a trebuit, fără îndoială, să închidă toți cei „zece ochi".

Considerate profan, citatele propoziții, și nu doar acestea, apar ca o construcție de superioară valoare poetică. Și de o validitate de asemenea poetică. Exclusiv poetică.

A doua trilogie filozofică blagiană, *Trilogia culturii*, nu conține aserțiuni de natură să lezeze sensibilitatea binecredincioșilor. Raportul dintre construcția teoretică de aici și teoria gîndiristă oficială a culturii e de neutralitate. De binevoitoare neutralitate. Reflecțiile din cea de a doua carte a trilogiei, *Spațiul mioritic*, concordă integral cu linia directoare originară a *Gîndirii*, nu și cu sinuozitățile suferite pe parcurs. La un examen sumar s-ar putea crede că articolele de doctrină culturală din *Puncte cardinale în haos* și *Spațiul mioritic* își sînt de-a dreptul complementare. Chiar astfel au și fost înfățișate, uneori, în trecut, și chiar în zilele noastre. Lucrurile nu stau în realitate deloc așa.

Faptele de cultură, afirmă Blaga, sînt „metafore". În alți termeni: tentative de revelare obiectiv-adecvată a „misterelor", eșuate în planul cunoașterii, dar realizate compensatoriu în acela al creației. Lărgind extraordinar sfera noțiunii, gînditorul consideră „metafore" toate „plăsmuirile" spirituale, de orice natură. Arta nu numai că operează cu metafore, dar este ea însăși, ca atare, o „metaforă". „Metafore" sînt, în egală măsură, filozofia, mitologia, religia, ba chiar și teoriile, ipotezele științifice. Cultura în totalitate e o „metaforă". Mod al „revelației disimulatoare". Nu „cosmos", precum s-ar voi, ci „cosmoid". Nu „revelație", ci „creație". Iată, redusă la schemă, osatura studiului *Geneza metaforei și sensul culturii*, cu care se încheie trilogia, dar cu care ar putea să și debuteze.

Privilegiu suprem al omului, și care îl singularizează în univers, creația nu beneficiază, însă, nici ea de posibilități nelimitate. Așa cum elanul cognitiv ne

este cenzurat preventiv, tot astfel potențele creatoare ne sînt ontologic „frînate" printr-o rețea de factori inhibitivi, a căror expresie fanică e „stilul". Prin stil, creația se diferențiază de la popor la popor, de la o epocă la alta, de la individ la individ. Creație astilistică nu se poate concepe. Stilul e acela ce conferă creației realitate, dar tot stilul o limitează, o pune în imposibilitatea de a fi proiecția spiritualității întregii umanități, din toate timpurile. Spre deosebire de toți teoreticienii culturii, Lucian Blaga atribuie stilului surse inconștiente, „abisale". Întreaga sa filozofie a culturii se sprijină pe ideea că nu conștiința, ci zonele subterane ale spiritului ar adăposti determinanții primordiali ai originalității culturilor. Teza a fost contestată nu numai de către gînditori raționaliști, dar și, cum s-a văzut, de însuși Nichifor Crainic, improvizat deodată în apologet al „minții". De la prima aruncare a privirii devine evident, pentru cititorul *Nostalgiei paradisului*, faptul că autorul acestei cărți simplifică la modul caricatural denaturant concepția lui Blaga. Prin „stil", Lucian Blaga nu înțelege doar fața exterioară a unei opere, doar limbajul, ci întreg felul ei propriu, singular, de a fi, ansamblul componentelor și articulațiilor ce o deosebesc de alte opere. Aceasta, în primul rînd. Lucian Blaga nu neagă apoi, nici un moment, caracterul conștient al procesului elaborării artistice; susține doar că sensul orientativ al acestui proces, finalitatea lui sînt hotărîte nu de o decizie lucidă, programatică, ci de resorturi secrete, ce funcționează în virtutea unui mecanism intern încă nedezvăluit. Altfel zis, artistul își construiește fiecare operă în parte în deplină conștiință a scopului urmărit și a procedeelor folosite, însă în tot creația lui se înscrie pe niște coordonate vizionar-afective mai presus de conștiință, cu caracter aprioric. Artistul nu are sensibilitatea pe care o vrea, el nu poate deveni după bunul plac, și artisticește convingător, sobru sau expansiv, dionisiac sau apollinic, nu poate excela deopotrivă în producțiuni de o severitate clasică sau de o exuberanță cromatică explozivă. Cu atît mai mult nu pot fi stabilite pe cale de programe și decizii structurile stilistice ale

unei întregi culturi. Acestea își au originea, indiscutabil, în zăcămintele creative latente ale psihiei naționale. Discutabilă rămîne, desigur, localizarea acestor zăcăminte. Autorul *Trilogiei culturii* supraevaluează, fără îndoială, rolul inconștientului. A stabili cu exactitate coeficientul de exagerare din teoria sa, aceasta e o sarcină pe care și-o pot asuma doar psihologia și medicina, și numai în timp, pe măsură ce aceste discipline progresează în sondarea tărîmului cu atîtea necunoscute, care e spiritul omenesc. Ce trebuie semnalat aci, în ordinea de idei pe care o urmărim, este lipsa de obiect a criticii din *Nostalgia paradisului* la adresa „abisalului", așa cum îl înfățișează — cu temei sau fără — autorul *Trilogiei culturii*. Crainic refuză să recunoască inconștientului un rol creator, sub cuvînt că inconștientul ar fi tot una cu instinctul, cu acea parte din om „care scapă investigației științifice și controlului inteligenței"[1]. Dar în înțelegerea blagiană inconștientul nu e, ca în viziunea psihanalitică, un haos, un „infern". El posedă, asemenea conștiinței, „categorii". După Lucian Blaga, „pămîntul / Stele și-n adîncuri are, / Nu numai deasupra-n zare". Inconștientul posedă, potrivit concepției sale, „orizonturi" (spațial, temporal), „accente" („accentul axiologic"), „atitudini" (anabasică, catabasică, neutră), „năzuințe" („năzuința formativă": tipizantă, individualizantă, stihială), plus o infinitate de categorii secundare, ca preferința pentru masivitate sau pentru finețe, înclinația spre mișcare sau spre repaus, cultul preciziei sau al nuanței, aspirația la sobrietate sau dragostea de pitoresc și altele. Structura inconștientului n-ar fi, în concluzie, haotică, ci „cosmotică".

După articularea, în *Orizont și stil*, a acestei teorii, care se vrea temelie a unei noi discipline, „noologia abisală", cu descrierea minuțioasă a fiecăreia din amintitele „categorii stilistice" principale, ce alcătuiesc, laolaltă, „matricea stilistică" a culturilor, Blaga trece, în *Spațiul mioritic*, la studierea coordonatelor stilului culturii românești, în special al celei populare. Contribuție

[1] *Op. cit.*, p. 248.

excepțională, în pofida întemeierii științifice insuficiente, la definirea specificului național, această scriere a devenit biblia autohtonismului estetic, a tradiționalismului, eclipsînd practic doctrina literară ortodoxistă. Dacă e să se caute o bază teoretică a literaturii din perioada interbelică integrată în zarea spirituală a satului românesc, aceasta e *Spațiul mioritic*. Acest eseu a îndeplinit în epocă, neprogramatic, o funcție directoare și stimulativă considerabilă, spre diferență de articolele-manifeste din *Gîndirea*, care au exercitat o influență efectivă mai mult la periferia domeniului literar. Lui Crainic, o asemenea situație nu-i putea fi, desigur, tocmai pe plac. A sa *Nostalgie a paradisului* ne apare, proiectată pe ecranul culturii timpului, ca o încercare de a contracara acțiunea cărții lui Blaga, ca un pandant nemărturisit polemic — împreună cu *Puncte cardinale în haos* — al *Trilogiei culturii*. Ne găsim în fața unor opere ce pot fi socotite drept expresii teoretice rezumative ale celor două linii călăuzitoare divergente precizate în deceniile dintre războaie în cultura de orientare spiritualist-autohtonistă: linia Blaga, promotoare a etnicului ca „stil", ca ambianță spirituală firească, și linia Crainic, etnicistă și religioasă la modul sectar.

Cîteva capitole din *Spațiul mioritic* exploatează același material ca articolele doctrinare ale directorului *Gîndirii*. Unul dintre constituenții spiritualității românești arhaice fiind credința religioasă, Lucian Blaga întreprinde, în chip firesc, o analiză a specificului ortodoxiei în raport cu celelalte două mari confesiuni creștine, catolicismul și protestantismul. Mult mai fine și nuanțate decît considerațiile pe aceeași temă din studiile și articolele apărute în *Gîndirea* ale ortodoxiștilor militanți, observațiile blagiene confirmă în esență cele spuse de respectivii îndeosebi despre catolicism și ortodoxie, prezentînd biserica Romei ca o putere politică preocupată primordial de menținerea imperiului său terestru și descriind spiritualitatea ortodoxă într-un chip apropiat de acela în care o înfățișează ei.

Interpretarea, însă, nu e aceeași. Nu e aceeași prin simplul fapt că Blaga consideră confesiunile din cu totul alt unghi decît Nichifor Crainic, Radu Dragnea sau D. Stăniloae. Pe Blaga nu-l interesează conținutul dogmelor ; justețea sau injustețea interpretărilor date de una sau alta dintre biserici textelor evanghelice îi este indiferentă, religiile găsindu-se după el, toate, la egală distanță de „adevăr", întrucît acestea nu se revelă pozitiv din principiu. L. Blaga nu-i preocupat decît de latura „stilistică" a spiritualităților religioase. Adevărat că din caracterizările făcute, cu egală imparțialitate, celor trei confesiuni nu se degajă aceeași temperatură afectivă. Filozoful culturii definește memorabil spiritualitatea română și pe aceea a „omului gotic", dezvăluie particularități ale artei creștine din peninsula italică și din centrul și apusul continentului în formulări magnifice, dar pasajele privitoare la modul ortodox de a fi, la arta sacrală răsăriteană, la stilul bizantin, iradiază o căldură deosebită, sînt mai vibrante, mai lirice. Însă aceasta nu implică aderența la dogmele ortodoxiei, considerarea acestei religii drept superioară celorlalte. Blaga vorbește despre spiritualitatea ortodoxă cu mai multă dragoste în virtutea aderenței sale organice la psihia autohtonă, românească, manifestată pe plan cultural, de-a lungul veacurilor, în climatul religiozității ortodoxe. Spre a nu lăsa în această privință nici un dubiu, el pune dedesubtul capitolului *Perspectiva sofianică* următoarea notă : „În capitolele închinate spiritualității creștine și ortodoxe, scopul nostru a fost exclusiv o analiză și o descriere stilistică a fenomenului. Examenul l-am făcut cu pasiunea cercetătorului preocupat de probleme de filozofia culturii. Din cele arătate nu se pot trage însă concluzii cu privire la concepțiile filozofice ale noastre, care în atîtea puncte fundamentale diferă de cele ale metafizicii creștine-ortodoxe."[1] Conținutul însuși al termenului „ortodoxie", ca de altminteri și acela al termenilor „catolicism" și „protestantism", nu e, în *Spațiul mioritic*, cel curent. Considerînd că „deosebirile cele mai adînci dintre spiritualitatea catolică, evanghelică și ortodoxă sînt mai mult de stil, decît de idee"[1], gînditorul nu desemnează prin respectivele denominații atît cele trei religii ca atare, cît marile arii etnico-geografice din cuprinsul Europei. Expresia arhitecturală tipică a spiritualității catolice e, din unghiul său de vedere, bazilica romană, nu și catedrala gotică. Aceasta din urmă ar conține cu anticipație, zidită în piatră, „metafizica latentă" a umanității protestante. În definiția din punct de vedere stilistic a catolicismului nu intră, așadar, faptele de cultură din întrega lume catolică ; intră doar acele din zona sud-vestică a continentului. Cele din nord-vest sînt considerate ca reprezentînd un alt mod spiritual. În vocabularul blagian, cuvîntul „catolic" înseamnă „roman" ; „protestant" : „germanic". Dar „ortodox ? „Ortodox" e sinonim cu „răsăritean" și mai ales cu „bizantin". De altfel, în cursul expunerii, scriitorul utilizează uneori termenii, mult mai proprii, „omul roman", „omul gotic", „omul bizantin".

La baza acestei schițe de morfologie a religiilor stă teza „spiritualităților bipolare". Odată cristalizată și propagată în întreaga lume veche, menționează Blaga, și această observație este un loc comun istoric, „doctrina creștină a îndurat anume adaptări și a acceptat oarecari infiltrații spirituale dictate de duhul local sau etnic al feluritelor regiuni geografice". Acel „duh local și etnic" a devenit, după lupte de secole, „un fel de focar scund al vieții spirituale". În consecință, „viața spirituală creștină, originar îndreptată unilateral spre împărăția de dincolo, începea să se etaleze tot mai vizibil în jurul unei axe cu poli contrari"[2] și, „dintr-un cerc cu un singur centru, cum era, cînd pornise pe drumul destinului ei istoric, ea devenea un fel de elipsă cu două focare"[3]. Cele trei spiritualități în discuție au toate drept unul din focare „transcendența", pe care și-o reprezintă mai mult sau mai puțin diferit, însă ce

[1] *Trilogia culturii*, București Fundația regală pentru cultură și artă, 1944, p. 240.

[1] *Op. cit.*, p. 176.
[2] *Ibidem*, p. 179.
[3] *Ibidem*, p. 180.

le deosebește structural sînt focarele celelalte, pămîntești. Acestea intră în obiectivul cercetării blagiene. Respectiv, „categoriile autorității", în cazul bisericii catolice, exprimate într-o „manifestă voință de putere", în „năzuinți cezarice", într-un „subtil duh juridic, un aspru duh de disciplină, o neîntreruptă dispoziție de luptă cu puterile politice și sociale și un oarecare spirit al concesiei"[1], „categoriile libertății", în cazul protestantismului („independența convingerilor, deliberarea, problematizarea, hotărîrea, datoria, fidelitatea"); în fine, „categoriile organicului" („viața, pămîntul, firea"[2]) și „sofianicul"[3], în cazul ortodoxiei.

Exemplificînd „categoriile preferate ale ortodoxiei", autorul *Spațiului mioritic* ia în dezbatere, între alte fapte de cultură, și credințele populare invocate de Crainic, în *Isus în țara mea, Parsifal, Sensul tradiției*, drept probe ale pretinsului ortodoxism congenital al poporului român. Dar le interpretează altfel. Le atribuie o cu totul altă semnificație. Credința că pe bobul de grîu e gravat chipul lui Hristos, că toată pîinea și tot vinul, și nu doar cele euharistice, sînt trupul și sîngele Domnului, legende precum acele despre „pămîntul transparent", „cerul megieș" și altele sînt pentru Blaga dovezi nu de creștinism intim asimilat, ci sau de încorporare în spiritualitatea creștină a unor detritusuri de spiritualitate păgînă, sau de „păgînizare a unor teme creștine". În unele are sentimentul de a descifra o „cosmogonie trunchiată", un virtual „mit integral al naturii", analog (și omolog) aceluia, indian, potrivit căruia tot ce există ar fi luat ființă din trupul dezmembrat al unui om de la „începutul începuturilor", Puruṣa.

„Analogia, scrie Blaga, dintre credința populară românească [în natura cristică a vinului și grîului — n.n.] și mitul indian al lui Puruṣa e destul de vădită. Dacă gîndirea populară nu s-ar fi stăvilit singură, la jumătatea drumului, și ar fi rămas cu consecvență în

[1] *Op. cit.*, p. 180.
[2] *Ibidem*, p. 184.
[3] *Ibidem*, p. 206-241.

exercițiul virtuților sale, cosmogonia la care ar fi ajuns ar fi culminat poate în afirmația că lumea e zămislită din trupul lui Isus Hristos."[1]

În genere, în folclorul religios (bocete, colinde, legende sacre etc.), gînditorul descoperă „o escatalogie mult lărgită față de aceea a doctrinei creștine"[2] și opinează că „o mai atentă studiere a materialului folcloric, după teme, ar scoate la iveală linia de mișcare proprie spiritului nostru etnic" și astfel „s-ar vedea degrabă că poporul românesc nu s-a juruit motivelor sacrale, ci își merge drumul său interior, înscris în structura ce-l diferențiază de alte popoare"[3]. Altfel zis, originalitatea spiritualității românești nu trebuie căutată în „ortodoxism", ci tocmai în derogările de la dogmele acestuia (și ale creștinismului în general), în „duhul eresului". Ortodoxia canonică fiind un factor de nivelare, iar nu de diferențiere a națiunilor, Blaga caută în arta populară autohtonă, constant, acele componente stilistice care o particularizează, deosebind-o de arta celorlalte popoare ortodoxe. Stilul bizantin, de pildă, observă filozoful, nu a fost adoptat de români *tel quel*. „Românul opune stilului bizantin, pretutindeni unde acesta a fost adoptat, o tehnică specială, prin care se înconjură primejdiile inerente acestui stil. [...] Țăranul român, acceptînd să slujească unui canon stihial, s-a ferit cu îndreptățită sfială de obligațiile virtuozității. Românul realizează în icoanele pe sticlă sau pe lemn figurația umană și supraumană de înfățișare stihială, înconjurîndu-se totdeauna de anume stîngăcii și devieri de la norma perfecțiunii, prin ceea ce stilul hieratic dobîndește un aer organic și viu."[4] Abătîndu-se „de la definiția liniei", desenul propriu picturii țărănești „va prezenta totdeauna anume perceptibile iregularități; de aci aspectul însuflețit al acestui geometrism. Euclid corectat de zvîcnirile sîngelui."[5]

[1] *Op. cit.*, p. 244.
[2] *Ibidem*, p. 246.
[3] *Ibidem*, p. 247.
[4] *Ibidem*, p. 284.
[5] *Ibidem*, p. 285.

Cd. 5110 coala 59

Concluzia generală a scrierii diferă și ea, radical, de pledoariile din cuprinsul articolelor de doctrină gîndiristă. Nu „ortodoxism", nu antieuropenism, antioccidentalism, conservatorism, nu „mesianism" cultural. Subliniind că „pînă acum nici un popor nu a devenit mare, pornind de la un program mesianic", Blaga își mărturisește credința în „Dumnezeul bunului simț"[3], care — zice el, în alți termeni — a ajutat întotdeauna poporul nostru să țină echilibrul între vechi și nou, național și universal, răsărit și apus.

„Ce drum va apuca matricea stilistică românească — scrie autorul *Spațiului mioritic* — e greu de întrezărit. Dar cîteodată o simplă constatare poate să țină loc de profeție: noi nu ne găsim nici în apus și nici la soare-răsare. Noi sîntem unde sîntem: cu toți vecinii noștri împreună — pe un pămînt de cumpănă."[1]

Considerată în interiorul gîndirii filozofice idealist-spiritualiste, opera teoretică a lui Lucian Blaga posedă, hotărît, un cu totul alt conținut și este orientată în cu totul alt sens decît „gîndirismul" lui Nichifor Crainic.

Pregătirea celei de a treia trilogii, a „valorilor", mai precis, apariția în 1942 a unuia din studiile constitutive, *Religie și spirit*, a provocat, brusc, o asemenea tensiune între autor și „dreapta *Gîndirii*", încît confruntarea explozivă a devenit inevitabilă și a dus, în scurt timp, la ruperea relațiilor. Aplicîndu-și teoria caracterului „metaforic" al formelor de cultură, în rîndul cărora situase de la bun început și religia, Blaga dezvoltă aici, amplu, teza că nu există adevăr revelat, că diversele moduri ale spiritualității religioase nu sînt decît creații ale spiritului uman, stilistic modelate, și, bineînțeles, neagă divinitatea lui Isus Hristos. Reacțiile ortodox-gîndiriste față de această, din punctul lor de vedere, apostazie (de fapt, este explicitarea unei poziții consecvent necreștine, de la început), le-am consemnat în alt capitol. Spre a învedera abisul teoretic (din unghiul lor de vedere) deschis între Blaga și gîndiriști prin aplicarea concepției din *Trilogia cunoașterii* și *Filozofia culturii* în domeniul filozofiei religiei, iată doar pasajul cu care studiul *Religie și spirit* se încheie, concluziv:

„...Supraconștiința se realizează totdeauna în aceleași coordonate stilistice profunde ca și plăsmuirile de cultură. Ea se integrează deci în istorie și nu se sustrage condițiilor umane și cosmice. Certitudinea mistică poate fi superioară oricărei alte certitudini, dar aceasta nu este efectul unei ultime obiectivități, al unei transcenderi pozitive, al unui contact sau al unei confluențe cu Absolutul. Căci și această certitudine mistică, cu valorile ei, se constituie, inapelabil, în cadre stilistice, în acele cadre adînci ale spiritului uman care se dovedesc a fi subiective, pe cît sînt de variabile. Spre a vorbi în termenii metafizicii noastre, supraconștiința mistică este și ea supusă *cenzurii* și *înfrînării transcendente*, care domină toate încercările revelatorii ale spiritului uman."[4]

Apărută în 1940, e de mirare că *Diferențialele divine*, carte menită să intre în alcătuirea unei a patra trilogii — „cosmogonică" — n-a făcut obiectul unei critici directe din partea ortodoxiștilor, ci doar al unor onctuoase rezerve, formulate de un colaborator extern, Ion Petrovici[2]. Speculațiile din acest studiu, rezervat „unor ultime probleme de metafizică"[3] și în care „sistemul culminează, dar nu se încheie"[4], duc obiectiv la concluzii, în ultimă analiză, de-a dreptul ateiste. Aplicîndu-și epistemologia din *Censura transcendentă*, bazată pe metoda „minus-cunoașterii", gînditorul, spre a „construi cercul ultim" al filozofiei sale, „menit a închide în ocolul său pe toate celelalte", spre a înălța deasupra „clădirii" pe care o durase o „cupolă"[5], purcede la o pretinsă dezvăluire a însăși naturii factorului metafizic originar și a procesului genetic prin care s-a constituit universul. Marele Anonim, crede Blaga

[1] *Op. cit.*, p. 336.
[2] *Ibidem*, p. 335.

[1] *Op. cit.*, Sibiu, Ed. „Dacia traiană", 1942, p. 212.
[2] V. mai sus, p. 367.
[3] *Diferențialele divine*, București, Fundația pentru literatură și artă „Regele Carol II", 1940, p. 7.
[4] *Ibidem*, p. 6.
[5] *Ibidem*, p. 5.

a ști, este „un «tot unitar», de o maximă complexitate substanțială și structurală, o existență pe deplin autarhică, adică suficientă sieși", și care dispune de „posibilitatea de a se reproduce ad indefinitum, în chip identic, aceasta fără a se istovi și fără de a-și asimila substanțe din afară"[1]. Însă posibilitățile sale de reproducere rămîn o eternă virtualitate, „căci din dezlănțuirea procesului reproductiv ar rezulta fie alte toturi divine, adică tot atîtea sisteme autarhice, care s-ar sustrage pazei și controlului central, fie sisteme egocentrice, care ar încerca să se substituiască întîiului și tuturor celorlalte. În amîndouă cazurile, s-ar declara, într-un fel sau altul, o gravă teoanarhie."[2] Spre a evita pericolul descentralizării („războiul între Dumnezei"), Marele Anonim își reprimă capacitățile reproductive, emițînd doar „segmente absolut simple", „fragmente infinitezimale" din „totul" său „substanțial și structural". Acestea sînt „diferențialele divine". Substanța lor nu-i identică cu a nici unei substanțe empirice, dar le prefigurează pe toate, conținîndu-le virtual. Emise în „tiraj infinit", „diferențialele" sînt „ceva *liminar*", „purtătoare infinitezimale [...] ale cîte unei *structuri virtuale* absolut simplă", niște „puncte"[3] (simbolic vorbind), din care se încheagă tot ce există. Din clipa detașării de emițător, inefabilele fărîmituri de divinitate ies de sub controlul direct al acestuia :

„...procesele de integrare ale diferențialelor nu se mai fac sub controlul direct al Marelui Anonim, ci numai sub puterea faptului că diferențialele eterogene se potrivesc și se întregesc prin însăși structura și natura lor în vederea unor formațiuni mai complexe."[4]

Dacă lucrurile se petrec astfel, dacă, după emanarea „diferențialelor" (într-un stadiu precosmic), „generatorul" nu intervine în nici un fel în creație, mai e necesară, pentru explicarea „genezei", ipoteza existenței unui factor cosmogonic primordial, conștient ? Un co-

[1] *Op. cit.*, p. 27.
[2] *Ibidem*, p. 29.
[3] *Ibidem*, p. 65.
[4] *Ibidem*, p. 83.

mentator răspundea întrebării, acum cîțiva ani, negativ[1]. Inutilitatea postulării unei asemenea existențe, situată „în zone mai presus de toată făptura"[2], devine cu atît mai evidentă cu cît Blaga, explicitîndu-și presupunerile, își imaginează preexistența ca un „haos prespațial", un „haos de «diferențiale divine», încă nespațial, încă nematerial, încă neenergetic, încă non-organic, încă non-psihologic, dar cu posibilitatea de a da, prin colaborarea *complementară* a componenților săi, toate aceste feluri de existențe". Pentru ca din acest „haos diafan" să se „aleagă" cosmosul, „n-a mai fost nevoie de o acțiune directă a Marelui Anonim". În virtutea propriilor afinități, diversele categorii de „diferențiale" „se încheagă *de la sine*" în felurite complexe, generînd „spațiile miniaturale, energiile, materia, viața și existențele psiho-spirituale". Ceea ce nu duce la dispariția desăvîrșită a „haosului diafan". „Haosul diafan stăruie, fiind alimentat de Marele Anonim și de diferențialele divine care recad în el, în haos, pe urma necurmatei dezagregări și dezintegrări a existențelor complexe."[3] Astfel descrisă, nu aduce oare această cosmogonie, foarte mult, cu o explicație materialistă a nașterii lumilor ? Ce sînt „diferențialele" decît un soi de „atomi" democritieni, particule infinitezimale de (pre) energie și (pre) materie ? Filozoful nu face decît să gîndească mitic un proces natural. Să-l integreze, cum o spune singur, în „poveste". Dar Marele Anonim ? Marele Anonim e o metaforă a sursei originare de energie, proiecția — tot mitică — a unui presupus „fenomen originar" sau „lucru în sine". Filozofia devine în acest chip mitosofie, sau, cum a numit-o Vladimir Streinu, „lirosofie"[4].

În totalitate, sistemul metafizic blagian se găsește, evident, asemenea metafizicii adoptate drept suport de către ideologia gîndiristă (metafizică față de care gîndirea lui Blaga se situează în raport de diametrală opo-

[1] Eugen Tudoran, *Paradoxul cunoașterii în poezia lui Lucian Blaga*, în *Contemporanul*, nr. 47 (1050), 25 noiembrie 1966.
[2] Diferențiale divine, p. 25.
[3] *Ibidem*, p. 182.
[4] *Lirosofie sau doctrina lirei*, în *Luceafărul*, nr. 21 (212), 21 mai 1966.

ziție, însă pe un teritoriu comun: acela al idealismului filozofic de marcă spiritualistă) la antipodul concepțiilor științifice despre lume. Clădit pe o temelie șubredă, el se prăbușește numaidecît, la cea dintîi confruntare cu gîndirea consecvent-științifică. Din edificiul monumental dărîmat rămîn însă fragmente masive valide, durabile. Ziduri, coloane, statui, blocuri elegante de marmoră. Altfel spus: observații, intuiții, imagini, asociații de o profunzime, o frumusețe și o forță iradiantă unice în cultura românească. Recuperabile filozofic doar fragmentar, „trilogiile" blagiene sînt, literar, magistrale, veritabile monumente ale prozei ideologice.

ION PETROVICI

Spre deosebire de Lucian Blaga, apologet fără credință al „dogmei", profesorul Ion Petrovici, gînditor de formație eclectică, a fost un raționalist credincios. Laitmotivul eseurilor sale filozofice apărute în *Gîndirea* în ultimii patru ani ai deceniului al patrulea (și nu doar al acestora) e teza necesității de a se da credinței religioase un suport rațional. Spre a demonstra că lucrul este posibil, autorul *Teoriei noțiunilor* pune cu perseverență în funcțiune mecanismele specialității sale, logica și teoria cunoașterii, cu ajutorul cărora se străduiește să acrediteze ideea că rațiunea umană însăși, și nu doar sensibilitatea, încearcă nevoia unei certitudini mai presus de acele pe care le oferă experiența și cunoașterea științifică. O asemenea certitudine n-o poate, după el, procura decît postularea unei cauze prime a existenței cosmice, anterioară acesteia. În preocuparea de a pune exigențele rațiunii în acord cu preceptele de bază ale religiei, eseistul apără, pe de o parte, concepțiile deterministe, parînd atacurile îndreptate contra lor din partea diverselor teorii agnostice și intuiționiste, iar pe de alta, pledează în favoarea teologiei.

„Principiul de cauzalitate — scrie Ion Petrovici — este așa de legat de structura spiritului nostru, încît chiar acolo unde metafizica își imaginează o încheiere

a lanțului cauzal, la un principiu ultim care n-a fost precedat de nimic, chiar acolo se folosesc, cel puțin de către unii filozofi, formule cauzale, spunîndu-se de pildă, despre Dumnezeu necreatul că este «causa sui». Și aceasta, poate, nu numai dintr-o obișnuință greu de înlăturat, ci poate din presentimentul mai adînc și mai temeinic că principiul ultim — oricît l-am concepe de liber și de spontan — nu poate însemna simpla anulare a determinismului, în favoarea indeterminismului, ci o depășire a amîndurora, o sinteză, desigur, pentru noi enigmatică, în care amîndouă ar alcătui cîte o latură a principiului creator. Că pe această culme a ființării determinismul ar avea o altă fizionomie, față de care acea cunoscută nouă ar apărea ca o formă degenerată, lucrul este cu putință. Dar ceea ce e sigur e că acea fizionomie tot se va înrudi mai mult cu determinismul nostru decît cu haosul și hazardul, care ar reprezenta pentru cunoașterea noastră ipostazele indeterministe."[1]

Desigur, concede gînditorul, „legile abstracte nu pot să elimine realul consistent, chiar dacă în ultima lui esență rămîne incognoscibil pentru noi". Acordă, totuși, „regiunii abstracte a posibilului", principiului determinist, în alți termeni, „o superioritate față de realul concret", întrucît socoate „posibilul" ca „vestitorul unei realități trancendente, care ne depășește și pe care n-o putem intui"[2].

Teza inutilității încercării de a căuta originea existenței într-un principiu extrinsec îi pare logicianului „nenaturală" și „primejdioasă". Ea ar duce, susține el, la iraționalism. Atribuind lumii fenomenale posibilitatea de a se fi produs singură, admitem, după I. Petrovici, „un fapt primordial *irațional*", atitudine care „ne lipsește de imboldul scormonirii și explorării în adînc". Ipoteza existenței divinității îi apare cugetătorului nostru mult mai rațională. După el, „noțiunea de Dumnezeu

[1] *Determinismul și indeterminismul în lumina criticii filozofice*, în *Gîndirea*, XVII, nr. 3, martie 1938, p. 117-118.

[2] *Vicisitudinile obiectivității științifice*, *Ibidem*, XVII, nr. 4, aprilie 1939, p. 482.

(abstractul și necondiționatul care își ajunge sieși) este ontologic cerută, deși numai ipotetic, dar cu invincibilă putere. Căci, orice s-ar zice, din punctul de vedere al inteligibilității în sine, noțiunea de Dumnezeu este cu mult preferabilă, pentru închiderea speculațiunii, faptului irațional al existenței cosmice ca atare."[1]

Gîndind astfel, călăuzindu-se după principiile logicii formale mai mult decît după concluziile ce se desprind obiectiv din cuceririle științei, făcînd abstracție de gîndirea materialistă avansată, dialectică, Ion Petrovici va consacra apărării filozofiilor ce se străduiesc să întemeieze rațional **concepția creaționistă** un eseu special[2], pentru ca, într-un altul, să opună cosmogoniei blagiene din *Diferențialele divine* o alta, derivată din „teodiceea" lui Leibnitz. „Perfectului — reflectează profesorul de logică, în completarea teoriei leibnitziene — îi lipsesc în mod fatal valorile care sînt rezultatul străduinței chinuitoare și pe care nu le poate avea decît situîndu-se benevol la un nivel de imperfecțiune"[3]. Spre a umple lacuna, „perfectul", recte divinitatea, a creat lumea, care este „aspectul dinamic al divinității, menit să-i aducă suplimentul de valori morale, incompatibile c-o perfecțiune inițială". Făpturile ar fi, în consecință, „întrupări ale unui Dumnezeu travestit"[4]. Îmbrățișarea fideismului implicînd admiterea nemuririi sufletului, I. Petrovici dezbate chestiunea, într-un eseu intitulat, poetic, *Dincolo de zare*, în care, relevînd dificultățile de care se izbește, logic, credința în supraviețuire, concepe, totuși, posibilitatea de „continuare a evoluțiunii, printr-o speță fără corporalitate, prin urmare invizibilă, care ar purcede printr-un fel de mutație, din ființa noastră omenească"[5]. Nu fără a observa că „viața viitoare nu poate să aibă prea mare analogie cu aceasta de

[1] *Emile Boutroux*, în *Gîndirea*, XVIII, nr. 4, aprilie 1939, p. 178.
[2] *Ideea de Dumnezeu în fața rațiunii*, *Ibidem*, XVI, nr. 7, iulie 1937.
[3] *Considerații cosmogonice*, *Ibidem*, XIX, nr. 9, noiembrie 1940, p. 588.
[4] *Ibidem*, p. 589.
[5] *Gîndirea*, XVIII, nr. 7, septembrie 1939, p. 365.

aici"[1] și menționînd că „pe terenul filozofic [...] nu poate fi [...] vorba de afirmări dogmatice și de credințe nesovăitoare"[2].

Recunoașterea caracterului ipotetic al speculațiilor sale pe tema „perfectului" și a raporturilor acestuia cu lumea nu l-a oprit pe Ion Petrovici de-a formula apodictic, într-o conferință, nu numai ideea teistă ca atare, dar și teza că, dintre toate religiile, creștinismul singur beneficiază (în limitele omenescului) de cunoașterea adecvată a divinității, aceasta în virtutea adevărului revelat. În definiția ad-hoc a conferențiarului, creștinismul ar fi „forma pe care a luat-o credința religioasă din momentul în care omul a descoperit efectiv pe Dumnezeu"[3]. Religiile anterioare au trebuit să „invente" divinitatea; de aici feluritele credințe politeiste, proprii „fazei de copilărie a oamenilor", cînd „Dumnezeu a trebuit să-i lase pe ei să-l inventeze, fiind absolut cu neputință să li se destăinuiască în sublimitatea sa adevărată"[4]. După I. Petrovici, pînă și religia mozaică, „considerată îndeobște ca o avangardă, ca o anticameră a credinței creștine", s-ar situa „tot în zona religiei inventate"[5]. Aserțiunea e în violentă contradicție cu învățătura creștină, care se recunoaște ca emanînd și din Vechiul Testament, dar gînditorilor le va fi convenit. Există, în acest sens, de altfel, și o mărturie directă: un articol, în care această teorie e citată aprobativ[6]. Făcînd apologia creștinismului, colaboratorul *Gîndirii* are în vedere, desigur, varianta lui ortodoxă, precum reiese cu limpezime din partea finală a conferinței, unde este elogiată „Biserica noastră românească", ce „s-a identificat cu interesele Statului și ale Națiunii, a stat în serviciul lor în așa măsură, încît despre dînsa poți să spui că este atît națională, cît este și creștină"[7]. Cuvintele acestea erau rostite în 1940. A-

[1] *Op. cit.*, p. 368.
[2] *Ibidem*, p. 367.
[3] *Creștinism și naționalitate*, *Ibidem*, XIX, nr. 3, martie 1940, p. 130.
[4] *Ibidem*, p. 131.
[5] *Ibidem*, p. 132.
[6] Petru P. Ionescu, *Profesorul I. Petrovici la Gîndirea*, în *Gîndirea*, XXI, nr. 3, martie 1942.
[7] *Creștinism și naționalitate*, *loc. cit.*, p. 137.

veau, deci, un substrat politic; se înțelege de ce culoare. Colaborarea însăși la *Gîndirea* a lui Ion Petrovici trebuie văzută mai ales ca o alianță politică, dictată de conjunctura momentului. Întemeiată însă, indiscutabil, pe afinități ce depășeau politicul, coborînd pînă la filozofic.

EMANOIL BUCUȚA

Cu toate enormele deosebiri de temperament, Emanoil Bucuța a fost, în perioada interbelică, un adevărat emul pe tărîm cultural al lui N. Iorga. „Replică fidelă" (cum se exprimă Perpessicius) a „mai marelui său"[1], discipolul a urmat pilda magistrului cu o pasiune și un talent, cu un spirit de inițiativă și abnegație ce fac din el una din cele mai fecunde energii consumate vreodată în serviciul propășirii spirituale a națiunii. N-a fost domeniu de activitate culturală sau culturalizantă în care Emanoil Bucuța să nu se fi manifestat cu, în condițiile date, maximum de eficacitate. Literatura și publicistica au constituit doar una din multiplele expresii ale activității acestui om de cultură de foarte larg orizont, de pregătire multilaterală — și *Gîndirea* a reprezentat doar un debușeu temporar, între atîtea altele, al debitului său scriptic.

Inutil, în consecință, a căuta „gîndirism" în opera, inclusiv în cea publicistică, al lui Emanoil Bucuța. Animat, în toate demersurile, de ideea înțelegerii și cooperării, de elanul participării alături de intelectualii din toate țările, indiferent de orientarea lor filozofică și chiar politică, la crearea unei culturi a păcii, ghidată de idealurile umaniste, scriitorul a ținut cu atît mai mult să servească prin literatura sa coeziunea sufletească a românilor înșiși, oricare le-ar fi fost credința religioasă. Nu numai că nu s-a postat vreodată pe poziții îngust confesionale, „ortodoxiste", dar și-a exprimat — în *Gîndirea* chiar — convingerea că diferențele de ordin dogmatic între ortodocși și catolici sînt minore, opinînd că, în orice caz, ele nu trebuie să fie folosite ca prilej de vrajbă.

„Între Apus și Răsărit — citim în *Roma cheamă* —, deosebirile de dogmă sînt neînsemnate. Despre întîietatea Papei, recunoscută într-un anumit înțeles încă de mult, s-ar putea ușor sta de vorbă. Purcederea Sfîntului Duh și de la Fiul nu mai e un nod fără dezlegare. Prin Purgator trec și sufletele răsăritenilor, fără ca ei să vrea să-i dea acest nume, dar nu înaintea unui nume s-ar putea opri cele două biserici cu sutele lor de milioane de credincioși, cu miile de biserici, cu sutele de sfinți și cu zece veacuri de cultură, cînd ar porni, sub binecuvîntarea de sus, una către alta. Azima sau aluatul dospit în împărtășanie nu ridică nici ele, la o mai apropiată și iubitoare cercetare, stavile înțelegerii."

Mai mult decît atît, Bucuța își permite, în același articol, critici destul de ascuțite la adresa ortodoxiei — și nu din interiorul ei:

„Ceea ce desparte în adevăr e amintirea trecutului și e cultura deosebită, prin izvoare și dezvoltări de azi, de o parte și de alta. Biserica răsăriteană a încremenit în formele ei vechi și n-a mai putut da nimic peste ele. O dovadă e lipsa de însușiri misionare și de prozelitism. Roma singură a plecat cu crucea în mînă printre necredincioșii Asiei și ai Americii, unde a întîlnit mai tîrziu luterani răsfoind și răstălmăcind Evanghelia sau trimiși ai altor secte, dar niciodată răsăriteni. Aceștia s-au zăvorît în bisericile lor naționale ajunse biserici de stat și împrumutînd punctele de vedere înguste sau simpatiile și antipatiile vremelnice ale acelor state. Bizantul s-a dărîmat a doua oară, în ruini mai mari decît cele turcești."[1]

Nu e locul, aci, de a discuta fondul acestor aserțiuni. Ele trebuiau (și-au fost) citate spre a se vedea pînă unde mergea independența față de doctrina *Gîndirii* a unui colaborator dintre cei mai prolifici, pe durata unui anu-

[1] *Emanoil Bucuța*, în Emanoil Bucuța, Scrieri, I. Cu un studiu introductiv de acad. Perpessicius. Text stabilit și note de Lucia Borș-Bucuța și Violeta Mihăilă, București, Minerva, 1971, p. VI.

[1] *Gîndirea*, V, nr. 2, iunie 1925, p. 34-35.

mit număr de ani (1922-1930), ai revistei. Neînfeudat ortodoxismului, Emanoil Bucuța nu i-a fost însă nici ostil, și cu prilejul unei „zile a ortodoxiei", prăznuită la Brașov, a scris despre lupta istorică a bisericii răsăritene din Transilvania pentru conservarea individualității etnice românești pagini vibrante[1]. Pur și simplu, nu l-au interesat divergențele confesionale ca atare, unicul său criteriu de judecare a ecleziilor fiind măsura contribuției fiecăreia la progresul cultural și triumful cauzei naționale. Unghiul de privire adoptat de autorul *Pietrelor de vad* în toate împrejurările și în toate problemele a fost acela al unui cărturar laic, cu gîndire independentă, niciodată al unui partizan. Cu *Gîndirea*, Bucuța a avut în comun, atîta vreme cît a scris în paginile ei, iubirea pentru valorile autohtone certe, de o trăinicie verificată. De îndată ce revista a început să fie virată pe calea politicianismului, scriitorul a încetat de a-i mai da vreun concurs.

Ar fi fost și paradoxal să se abandoneze legat unei grupări oarecare, să susțină o unică orientare culturală, sectară, un intelectual de finețea lui, neîncastrat într-o singură specialitate, avid de-a îmbrățișa toate domeniile spiritului. Căci acesta a fost Emanoil Bucuța. Curiozitate insațiabilă, minte în veșnic neastîmpăr, memorie dispusă să înmagazineze toate cunoștințele de pe lume. Și totodată o sensibilitate în permanentă vibrație, receptivă la toată frumusețea : la cea naturală și la cea rezultată dintr-o lucrare omenească. Așa se și explică pluralitatea de planuri a activității pe care a desfășurat-o.

Spre distincție însă de modelul său, de Nicolae Iorga, Bucuța n-a fost o natură vulcanică. Nici în viață și nici în scris. Stilul unuia e spontan, eruptiv, al celuilalt : elaborat ; al celui dintîi este incandescent, dogoritor, al secundului — rece, cu sclipiri opaline. Prezentînd o carte a lui Marcu Beza, Em. Bucuța îi laudă cu deosebire „aurfăurăria" stilistică, pe care o derivă din arta macedonenilor, „mari meșteri, călători, de biserici negre brașovene sau de biserici domnești argeșene", „îndrăgostiți de aur și de argint"[1]. El însuși nu și-a lucrat articolele, și întreaga literatură, altfel. Citindu-l, în reviste sau cărți, avem senzația de a umbla printre coloane și statui, străbătînd alei pavate cu dale. Prin stil, Bucuța e un scriitor din familia esteților, a lui Anghel, Arghezi, Lovinescu, Mateiu Caragiale, Zarifopol, un premergător direct al lui Perpessicius, care, cu voință sau fără, i-a moștenit în parte chiar și caligrafia.

Dacă în proza narativă, fraza construită, descripția minuțioasă, digresia se transformă, prin exces, din calități în defecte, întrucît asfixiază epicul, în publicistică ele nu deranjează, ba chiar o servesc excelent, și partea durabilă a operei lui Emanoil Bucuța o constituie tocmai volumele de călătorii, eseuri și articole : *Crescătorul de șoimi*, *Pietre de vad*. Încercăm, parcurgîndu-le, o voluptate de același tip cu aceea pe care o procură lectura scrierilor de factură eseistică ale lui Odobescu. Orice temă ar trata, un articol al lui Bucuța devine cozerie inteligentă, fermecătoare. Scriitorul știe totul și trece de la o chestiune la alta, dintr-un domeniu de preocupări în cu totul altele, cu atîta dezinvoltură și suplețe, executînd piruete intelectuale atît de elegante, încît rămîi cucerit. Pentru el, speciile literare și publicistice nu au limite. Relatarea savantă se conjugă cu inflexia poematică, raportul saturat de cifre suportă infuzii de lirism, reconstituirii erudite i se incorporează amintiri. Cînd titlul unui text oarecare anunță un reportaj sau un memorial de călătorie, fiți siguri că veți găsi în el, difuză, și materia unui studiu. În studii, referate, cronici sînt topite descrieri, evocări, narații, confesiuni. În pasaje dintre cele mai aride, apar pe neașteptate imagini sclipitoare asemenea unor bijuterii. Rezultă, natural, un anume baroc stilistic, însă echilibrul construcției este rareori zdruncinat. Emanoil Bucuța e un scriitor din tagma făurarilor de obiecte monumentale, știind să bată unde trebuie, în fier, metalul nobil și briliantele.

[1] *Ortodoxie ardeleană*, în *Pietre de vad*, III, București, Casa școalelor, 1943, p. 465-470.

[1] *Doi junimiști : Duiliu Zamfirescu și Marcu Beza*, în *Gîndirea*, IX, nr. 4, aprilie 1929, p. 155.

Critică literară și de artă, în înțelesul propriu al noțiunii, Emanoil Bucuța n-a prea scris, dar a vorbit deseori despre cărți, tablouri, monumente — nu pronunțînd, de regulă, judecăți de valoare, ci destăinuind impresii, întreprinzînd digresii, lansîndu-se în tot felul de asociații — și a portretizat oameni de cultură : atît „oameni care au fost", cît și personalități în viață. Cîte unele din medalioanele sale amintesc îndeaproape de acele ale „mai marelui său". Cu deosebire cel în care e așezat Nicolae Iorga însuși, la puțin timp după sfîrșitul tragic. El aspiră cu timiditate și izbutește pe deplin să completeze cu portretul maestrului galeria alcătuită în cele patru volume ale savantului și scriitorului răpus de gloanțe mișele într-o noapte de noiembrie 1940.

„Între atîtea cărți frumoase scrise de el — zice scriitorul, după ce l-a caracterizat pe Iorga drept «unul din cei mai mari oameni de muncă pe care i-a avut neamul românesc» —, este una la care ne vom întoarce tot mai des. E vorba de *Oameni cari au fost*. Sînt portrete de contimporani care plecau pentru totdeauna dintre noi. Din cîteva trăsături de lumină, marele istoric îi zugrăvea în aceeași zi pentru veșnicie. Fiecare freamătă de acest fior. Era o carte care creștea în fiecare an. Părea că n-avea să se mai sfîrșească. Pînă cînd, într-o zi de durere, ea s-a oprit. Iscusitul scriitor se schimbase peste noapte el însuși într-un «om care a fost». Mai rămăsese o foaie albă. Cine va fi vrednic să ridice condeiul scăpat dintre degetele lui, ca să-l zugrăvească astăzi și pe el, așa cum numai singur era în stare să zugrăvească și să încheie într-adevăr măreața carte?"

Asumîndu-și, fără s-o declare, chiar el o asemenea sarcină, panegiristul continuă :

„Scriitorul atîtor cărți n-a fost un om de carte. El a fost și a rămas pînă la urmă un om de luptă. Așa a căzut. Avea vitejia nu a brațului, care poate să tremure și să obosească, ci a gîndului, care se împrospătează mereu. Multe din cărțile lui par vorbite. Atîtea nici nu erau scrise, ci dictate. Dar, în schimb, nici una din cuvîntările, nici chiar acelea care luau forma de comunicări sau de memorii, n-aveau nimic din părerile așternute pe hîrtie. În ele clocotea același suflet care se

împărtășea de-a dreptul, dărîma în ascultător credințe greșite și-i dădea altele noi. Ochii lui mari și scînteietori pluteau peste toți, căutînd vreo tăgăduire, totdeauna cu putință, și umplîndu-se de bucuria împotrivirilor înfrînte. El a fost o întrupare pe pămînt a acelui cuvînt cu care începe evanghelia lui Ioan."[1]

Același procedeu al creionării fugitive, uneori cu mijloace retorice, e aplicat și în numeroase alte cazuri, cele patru tomuri din *Pietre de vad* reunind o întreagă colecție de efigii, precum aceea a lui Titu Maiorescu, „băiatul celui mai dîrz trasilvănean pe care ni l-au trimis românii de peste munți și al celei mai blînde fete de prelat brașovean", a lui Virgil Madgearu, care „avea una din bibliotecile cele mai frumoase din București", adevărat „altar al zeiței Știința", a lui Ion Ionescu de la Brad, unul dintre „clădítorii României moderne", a egumenului cărturar Eufrosin Poteca, a lui Horia Teculescu, folclorist și biograf al unor oameni de seamă — și s-ar mai putea cita multe.

Alteori, portretului concis i se substituie compoziția amplă, în cuprinsul căreia intră relatări, date biobibliografice, referințe istorice și geografice, remarci sociologice și etnografice, considerații despre înaintașii celui înfățișat, despre oamenii ținutului din care se trage, aprecieri mai mult sau mai puțin detaliate asupra operei sale și mai cu seamă (atunci cînd e vorba de personalități cunoscute nemijlocit) amintiri. Paginile despre Bucura Dumbravă, despre Vasile Pârvan, despre Brătescu-Voinești, Rădulescu-Motru, Ion Codru-Drăgușanu, Milescu, Andrei Mureșanu, Jean Bart, Ramiro Ortiz și atîția alții sînt adevărate portrete-studii. Multe din ele încep cu o aducere-aminte, menită să fixeze întîia impresie produsă de omul evocat asupra evocatorului sau să reconstituie împrejurările (și repercusiunile lor de ordin subiectiv) în care cel ce ne vorbește a avut revelația unei dimensiuni oarecare a unei personalități.

„Multă vreme am crezut că Maiorescu avea ochi albaștri." Așa începe articolul *Cînd scriitorii au șaizeci*

[1] *Pietre de vad*, III, București, Casa școalelor, 1943, p. 289-290.

de ani, închinat lui I. Al. Brătescu-Voinești. Două paragrafe imediat următoare evocă orele de curs ale mentorului „Junimii" și, paralel, pentru introducerea cititorului în climatul universitar al epocii, pe acelea, atît de diferite și prin aria de preocupări și prin stil, ale tînărului pe atunci și impetuosului Iorga. Aceasta, spre a releva că, într-o prelegere, Maiorescu a utilizat o comparație dintr-o nuvelă a lui Brătescu-Voinești : „... marea se făcea mai albastră, știi, cum e peruzeaua". Pornind de la această figură de stil, Bucuța întreprinde o excursie prin toată opera creatorului lui Pana Trăsnea Sfîntul, în care descoperă la tot pasul bunătatea, „setea de mai bine, de înlăturarea cruzimii și de creșterea iubirii în lume", „încrederea în puterile zămislitoare ale artei și științei"[1]. Emoția lecturii se asociază constant cu senzația de albastru, și imaginea peruzelei, citată de Maiorescu, rezumă pentru panegirist întreaga creație a lui Brătescu-Voinești, ce posedă, în reprezentarea lui, însușirea de a transfigura totul, de a proiecta ceva din atmosfera ei asupra celor ce o citesc. De aici și credința sa, păstrată și după ce realitatea i-a infirmat-o, că Maiorescu nu putea avea decît ochi albaștri, ochii bunătății :

„... pînă astăzi, cînd mă gîndesc la Maiorescu, îl văd pe cel vechi, al iluziei, așa cum l-a zugrăvit o clipă Brătescu-Voinești, din pensula cu vopseli de apă a unei comparații : cu ochii albaștri"[2].

Cînd nu sînt plasate la început, amintirile se revarsă, unduitor, în interiorul articolului, pătrunzîndu-i în toate interstițiile, liricizîndu-l, dîndu-i o luminozitate de vitraliu.

La fel cu studiile-portrete sînt scrise și articolele cu caracter literar mai abstract, precum acele despre basm sau despre personajele unor opere celebre, românești și străine. „A fost odată ca niciodată. A fost o casă a unui om tare învățat, de care auzind, basmele din toată lumea au pornit de aproape sau de departe, care pe cai năzdrăvani și care în calești de sticlă, ca

[1] *Op. cit.*, I, 1937, p. 178.
[2] *Ibidem*, p. 180.

să vadă acea casă, și să fie găzduite în ea măcar o noapte."[1] Debutînd astfel, *Păcală* dezbate problema culegerii folclorului, în speță, a basmelor, amintește contribuția (indirectă) pe acest tărîm a lui Maiorescu (el este „omul tare învățat"), în a cărui casă din strada Mercur se întîlneau Creangă și Ispirescu, Eminescu și Slavici, menționează activitatea folcloristică a lui Hasdeu, Delavrancea, Gaster și alții, spre a emite în continuare reflecții asupra structurii și climatului specific al epicii populare fantastice. Nu lipsesc din studiile despre basm (căci sînt mai multe) raportările unor motive românești la motive similare din literatura universală (în *Harap-alb*, de pildă, Bucuța identifică schema unui basm rusesc, *Corabia zburătoare*[2], George cel Viteaz din *Legendele sau basmele românilor* i-l evoca pe Siegfried din *Cîntecul Nibelungilor*[3]), publicistica din *Crescătorul de șoimi* și *Pietre de vad* avînd astfel tangențe și cu literatura comparată.

Propagandist fără pereche al cărții, „cel mai mare nomad cultural pe care l-am avut"[4], Emanoil Bucuța a fost, nu mai puțin, un om de carte de cea mai fină clasă, un prețuitor al cărții bune din orice domeniu și de orice orientare. Oaspete și în casa *Gîndirii*, el a răsplătit-o pentru găzduire, cu prisosință, împodobind-o cu un scris dens, sclipitor, menit să supraviețuiască doctrinei publicației, de care nu s-a lăsat contaminat în nici un fel.

TUDOR VIANU

Doar oaspete a fost la *Gîndirea*, fără asumarea nici unei obligații, afară de aceea, de la sine înțeleasă, a politeței față de gazde, și Tudor Vianu. Intelectual de cu totul altă formație nu numai decît Crainic și echipa

[1] *Op. cit.*, III, p. 253.
[2] *Pe urmele lui Harap alb*, în *Gîndirea*, VII, nr. 4, aprilie 1927, p. 155-156.
[3] *Op. cit.*, III, p. 137.
[4] Camil Petrescu, *Em. Bucuța*, în *Revista Fundațiilor Regale*, XIII, nr. 10, octombrie 1946, p. 201.

Cd. 5110 coala 60

lui, dar și decît Blaga, sobrul estetician și teoretician al culturii, adversar al spiritului de clan, al sectarismului de orice soi, nu putea, desigur, să aibă afinități mai speciale tocmai cu o publicație angajată programatic în serviciul unui curent a cărui ideologie implica o directă negație a idealului său de cultură. Adept al „realizării în variație", a scris la *Gîndirea* cu aceeași detașare de linia orientativă a revistei cu care scrisese înainte cu cîțiva ani la *Sburătorul* și cu care scria, paralel, la *Viața românească*, la *Adevărul literar și artistic*. A publica într-un anume periodic n-a implicat, din parte-i, vreo adeziune la programul aceluia. Tudor Vianu și-a păstrat, în tot cursul perioadei interbelice, ca puțini alți critici și eseiști, perfecta independență față de toate grupările și curentele timpului.

Colaborarea la *Gîndirea* și-a inaugurat-o de altfel (în februarie 1924) cu un articol polemic antigîndirist: *Statul ca îndreptar*. Antigîndirist (avant la lettre), în sensul că afirmă o atitudine categoric opusă orientării îngust autohtoniste, agresiv conservatoare și obscurantiste, preconizată de Crainic, în *Parsifal*. Viitoarele contribuții (recenzii, note, articole, eseuri, însemnări de călătorie) fac, pur și simplu, abstracție de doctrina revistei. În majoritate, ele nici nu sînt gîndite ca materiale pentru o publicație periodică; au caracterul unor capitole de carte, și de altminteri au și intrat, împreună cu altele, apărute în alte reviste, în componența unor volume: *Fragmente moderne, Poezia lui Eminescu, Arta și frumosul, Arta actorului, Imagini italiene, Idealul clasic al omului, Generație și creație, Studii și portrete literare, Filozofie și poezie*. *Gîndirea* n-a fost pentru Tudor Vianu decît o sală de expoziție, în care și-a etalat acele producții pe care a socotit de cuviință să le așeze acolo, sau un pupitru de la care și-a rostit conferințele pe care a vrut, și în felul în care a vrut, să le rostească.

Asumîndu-și pentru o scurtă perioadă sarcina de cronicar literar, Vianu și-a exercitat magistratura în spiritul deplinei obiectivități și onestități, judecînd cu egală imparțialitate (în sensul aplicării constante a aceluiași unic criteriu: estetic) cărți aparținînd unor autori de orientări opuse, tradiționaliști și moderniști, membri ai

cercului *Gîndirii* sau exponenți ai unor direcții execrate de către directorul publicației și suporterii săi. El n-a ezitat să recenzeze elogios *Din registrul ideilor gingașe*, cartea „scepticului", „dizolvantului" Paul Zarifopol, ce e drept înainte ca această „cobe rațională" să fi devenit ținta unor atacuri concentrate din partea gîndiriștilor. Recenzia e, de fapt, o schiță de portret moral ce pune în lumină, ca însușiri caracteristice ale criticului, oroarea de „tot ce este loc comun, deprindere confortabilă sau tradiție ipocrită", „ascuțimea intelectuală", „toleranța practică"[1], „atmosfera rațiunii limpede, a bunului-simț degajat și liberal", și situează critica lui Zarifopol în descendența aceleia a „unui mare înaintaș" I. L. Caragiale (obiect și el al fobiei publiciștilor de dreapta), „de la care reia noțiunea sintetică de «moft», căreia îi dă o nouă actualitate"[2]. Laudativ este prezentat întîiul volum al avangardistului Ion Vinea, *Descîntecul și flori de lampă*, în care cronicarul admiră „perfecția dialecticii", iscusința scriitorului de-a îmbina „logica visului cu a stării de veghe într-un complex cu adevărat tulburător", precum și virtuțile sale de stilist, de „dibaci muzician al frazei, care a dus scrisul artistic românesc la o excelență care ne sugerează pe aceea a lui Claudel în *Connaissance de l'Est*". Aceasta, după ce în prealabil dezaprobă cu amenitate divorțul de „logică", de categoriile intelectului, din *Manifestul către tinerime* al aceluiași Ion Vinea. Dezaprobare rostită nu doar pe alt ton, dar și în cu totul alt spirit decît cel gîndirist, de pe altă poziție: rațională și „intelectualistă".

„Caracteristic — zice Tudor Vianu — este faptul că antiintelectualismul modern se împerechează cu nevoia foarte intelectualistă de a-l motiva, în așa fel, încît niciodată mai mult ca în vremea noastră creația literară nu s-a sprijnit pe atîta reflecție asupra literaturii".

Caracterizînd „antiintelectualismul" drept o atitudine prin care „rațiunea omenească își rezervă exclusiv rolul de a-și dovedi propria inutilitate și cu o comple-

[1] *Gîndirea*, VI, nr. 9-11, octombrie-decembrie 1926, p. 277.
[2] *Ibidem*, p. 278.

zență oarecum sinistră se invită la suicid", criticul relevă paradoxul că

„Antiintelectualiștii tinerei generații rămîn în esență firi foarte stăpînite, minți foarte clare, uneori subtili disociatori în treburile artei, și deosebirea care îi separă de cei bătrîni este de fapt o purtare mai conștientă de sine, ceva pe care acești bătrîni o resimt tocmai ca pe un efect de rigiditate, ca pe un rapt făcut în paguba vechii inimi simțitoare"[1].

Cultul clarității, al preciziei, al lucidității, încrederea în facultățile rațiunii, în „funcțiunile superioare ale vieții conștiente", îl aliniază pe Tudor Vianu în tabăra spiritelor clasice. Luîndu-și, declarat, drept stea călăuzitoare „idealul clasic al omului", autorul *Filozofiei culturii*, fără a adopta atitudini exclusiviste, acordă, și în articolele din *Gîndirea*, o prețuire specială valorilor de structură clasică. De aici și buna primire făcută volumelor *Biserica de altădată* al lui Ion Pillat și *Poeme cu îngeri* al lui Vasile Voiculescu, în primul apreciind filtrarea prin realități locale a „sentimentului permanent omenesc al Evangheliilor", în celălalt, între altele, „factura tradițională a versului" și faptul de-a comunica „un sentiment substanțial", într-o vreme cînd „vedem predominînd sau gustul unor experiențe cu totul artificiale, sau preferința cam gratuită pentru pitoresc"[2]. Mult mai tîrziu, articulînd cîteva considerații succinte despre poezia lui Nichifor Crainic, Vianu remarcă „talentul unui sculptor sau al unui pictor", existența unor versuri „pline de plasticitate sau de culoare, în care imaginile se compun în grupuri statuare sau în alternanțe de tonalități și valori"[3]. Din aceste exemple, ca și din altele, se poate vedea cum criticul, recunoscînd religiozității posibilitatea de a inspira, asemenea oricărei alte stări afective, opere de artă viabile, apreciază producțiunile în cauză în funcție nu de materia în care se exprimă, ci de calitatea artistică, în cazurile concrete, de realizarea îndeosebi a unor deziderate ale poeticii clasice.

[1] *Gîndirea*, VI, nr. 2, martie 1926, p. 83.
[2] *Ibidem*, VII, nr. 5, mai 1927, p. 191.
[3] *Sentimentul spațiului în poezia lui Nichifor Crainic*, în *Gîndirea*, XIX, nr. 4, aprilie 1940, p. 230.

Adeziunea la clasicism și umanism se vădește îndeosebi în o seamă de eseuri, precum *Arta și sentimentul pesimist al existenței* (reprodus în volumul *Filozofie și poezie* sub titlul, mai adecvat, *Paul Valéry și timpul nostru*), *H. Massis, Artistul*, ce atestă preferința autorului pentru creația lucidă, obiectivată, stăpînită de năzuința către forma perfectă. Ideile din cuprinsul lor anticipează concepția de bază din viitoarea *Estetică*, unde opera de artă e prezentată ca produs desăvîrșit al activității umane conștiente și, ca atare, model pentru toate produsele muncii. Astfel, în *Artistul* (sau *Personalitatea artistului*, cum se intitulează eseul, în *Arta și frumosul*), Tudor Vianu, abordînd chestiunea raporturilor dintre biografia, inclusiv cea spirituală, și creația artiștilor, consideră că „impresia sublimă" pe care o trezesc operele exemplare e condiționată de capacitatea autorului de a se detașa, în actul elaborării, de sine însuși, de a-și domina „sinceritatea", subordonînd-o imperativului transfigurării estetice. „Sinceritatea fără corectiv", reflectează esteticianul, îl poate duce pe artist „la simpla înfățișare a unui «caz», a cazului său, ceea ce scade cu mult interesul cu care, în marile opere de artă, urmărim expresia unui destin general"[1]. Citînd exemplul lui Flaubert și al lui Jean-Paul Richter, care, după propriile mărturisiri, preferau să lucreze pe un material străin propriilor experiențe interioare, autorul eseului generalizează:

„În jurul tuturor marilor picturi ale pasiunilor omenești stă astfel un cadru glacial, care ne permite să măsurăm elanul de înălțare a artistului peste condiția vieții și măiestria sa. Această mîndră și suverană distanță pe care artistul o menține între sine și obiectul descrierii sale o resimțim nu ca o trăsătură inumană de cruzime, dar ca pe unul din elementele impresiei sublime cu care atingerea marii arte ne înfiorează. Aceeași cruzime o simte și artistul, și anume împotriva sa, atunci cînd luptă contra emoției care încearcă să-l cucerească, silindu-se să fie plin de neclintită asprime față de bucuriile și durerile care vibrează în sufletul și carnea sa.

[1] *Gîndirea*, IX, nr. 6-7 iunie-iulie 1929, p. 210.

Dar aceasta este drama și în același timp grandoarea destinului de artist."[1]

Arta și sentimentul pesimist al existenței e o mărturisire deghizată de adeziune la estetica antinaturalistă a lui Paul Valéry. Expunînd principiile directoare ale concepției poetului francez despre artă, eseistul nu-și ascunde admirația pentru atitudinea aflată la baza acestei concepții, atitudine dictată de opțiunea pentru raționalism și neoclasicism. Articulată „sub auspiciile geniului apollinic, al luminii și ordinei, al construcției metodice și raționale", gîndirea lui Valéry posedă, pentru comentator, caracter de exemplaritate și, după opinia lui, „de la rodnicia acestui geniu este de așteptat nu numai realizare artistică, dar și mîntuire pentru problema vieții"[2]. Chemarea autorului *Farmece*-lor la Academia Franceză tocmai în anul centenarului romantismului îi apare lui Tudor Vianu ca un act simbolic, posibil simptom al reorientării culturii spre idealul clasic:

„Multe spirite franceze aderă astăzi la principiile doctrinei clasice și ele recunosc în Valéry pe un maestru și pe un îndrumător".

S-ar putea, insinuează comentatorul, în pasajul final, ca întoarcerea la clasicism să exprime o mai generală trebuință istorică:

„Iată [...] că Valéry restituie vechiul său prestigiu noțiunii clasice a formei. [...] Adînca sa analiză, refăcută din mărturii variate ale operei sale, ne lasă să strecurăm o privire în regiunea motivelor psihologice și morale care susțin acest cult restabilit, dedicat formei pure și luminoase, creației conștiente și stăpîne pe sine. Neoclasicismul lui Valéry ne apare astfel drept una din formele de apărare ale sufletului modern. Dar orice estetică nu conține o etică? Și orice artist nu dă un răspuns problemelor morale ale timpului său?"[3]

Într-un moment în care doctrinarii revistei la care colabora se întreceau în a osîndi raționalismul și a profeți decesul spiritualității occidentale ce-l generase,

[1] *Art. cit.*, p. 211.
[2] *Ibidem*, VII, nr. 10, octombrie 1927, p. 233.
[3] *Ibidem*, p. 234.

Tudor Vianu, iată, face în *Gîndirea* apologia spiritului lucid, a „construcției metodice și raționale", identifică o posibilă sursă de regenerare morală și intelectuală în însăși inima Occidentului. În inima unui alt Occident decît acela în apărarea căruia tocmai se ridicase Henri Massis! Cu obișnuința sa de-a opera cu noțiuni clare, de-a întrebuința cuvintele în înțelesul lor propriu, tînărul profesor de filozofia culturii supune, în articolul consacrat gînditorului amintit, ideile din *Défence de l'Occident* unei analize incisive, demonstrînd că „Occidentul" glorificat aici nu este nici întregul Occident contemporan, nici partea lui cea mai dinamică. Erijat în apărător al „Occidentului", Henri Massis reprezenta, în fapt, doar „ideea romană și catolică", și, în concluzii, pledoaria lui se întîlnește cu aceea a lui Berdiaev, exponentul direcției spirituale diametral opuse, radical anti-occidentaliste, și cu opiniile lui Keyserling, „un german adăpat la izvoarele culturii asiatice, [...] a cărui filozofie dinamistă [Massis] a avut de mai multe ori prilejul s-o denunțe"[1]. Asemenea lui Berdiaev, H. Massis aspira la restaurarea evului mediu, însă, bineînțeles, a celui catolic. Prin întoarcerea la epoca de grandoare a catolicismului, autorul *Apărării Occidentului* credea că s-ar crea climatul propice resuscitării valorilor clasice. Prilej pentru Tudor Vianu de a-și declara o dată în plus simpatia pentru clasicism și, implicit, acordul cu poziția lui Massis în măsura în care aceasta constituia pentru orientarea într-un asemenea sens un sprijin efectiv. Criticul relevă cu satisfacție faptul că în lucrările autorului comentat se desfășoară „o pasionată pledoarie pentru formă și unitate, împotriva tuturor dezordinilor pe care le autorizează o anumită filozofie a vieții"[2], că preferințele lui nu merg defel spre „acele forme ale unui naturalism excesiv, care, sub pretextul de a cuprinde mai de aproape adevărul nud al vieții sufletești, nu ajunge decît pînă la stările tranzitorii", că, în reprezentarea lui Massis, o artă uma-

[1] *Gîndirea*, VIII, nr. 1, ianuarie 1928, p. 5.
[2] *Ibidem*, p. 1.

nă e și „o artă neapărat morală"[1]. Nu-i împărtășește însă exclusivismul. De ce, se întreabă Vianu, „principiul indispensabil al oricărei creații" s-ar găsi doar în morala catolică și nu „în orice morală" ? Și de ce, mai ales, „integritatea Europei" ar trebui refăcută „în temeiul unei singure legi, al unei singure rațiuni, al unei morale universale și cosmice" ?[2] Nesocotind necesitatea obiectivă a pluralității formelor de spiritualitate, Henri Massis încerca „jocul primejdios de a disocia niște tendințe fuzionate prin munca îndelungată a secolelor"[3], voia „să extirpeze din tradiția Occidentului însești învățăturile care unei conștiințe filozofice îi sînt cele mai scumpe". Prin denunțarea ca străine de spiritul occidental, ca „asiatice", a unor sisteme de gîndire precum acelea ale lui Descartes, Kant, Comte, Spencer, Hegel, Bergson (adică, observăm noi, tocmai a acelora împotriva cărora clamau și ortodoxiștii, considerîndu-le expresii ale decăderii și agoniei... Occidentului !), apologetul catolic al medievalismului profesa desolidarizarea tocmai de aceia care au asigurat culturii occidentale „cîștigurile ei cele mai sigure" și cărora „le datorăm regulele metodei și cunoștința legilor mai generale ale realității, tot felul nostru de a gîndi și pînă la un punct chiar posibilitatea practică de-a o face"[4]. Parcă am citi un articol polemic anume îndreptat împotriva tezelor fundamentale gîndiriste ! De altfel, după cum o amintește și Tudor Vianu, venind la București cu prilejul unui congres, Massis s-a înțeles de minune cu doctrinarii *Gîndirii*, pe care i-a încurajat în a persevera pe drumul ales. Citîndu-i spusele, Vianu conchide, nu fără o ascunsă maliție :

„Aceste cuvinte mă fac să mă gîndesc că popoarele Europei mai au încă să se realizeze în variație pînă la acea integrare neomedievalistă, despre care trebuie să

[1] *Art. cit.*, p. 2.
[2] *Ibidem*, p. 4-5.
[3] *Ibidem*, p. 2.
[4] *Ibidem*, p. 4.

fi auzit, pentru a se pune cu multă rîvnă în serviciul ei, amatorii noștri de noutăți intelectuale"[1].

O atît de netă opoziție principială dintre gîndirea lui Tudor Vianu și doctrina gîndiristă nu putea să nu ducă și la o înfruntare directă, măcar în formă benignă. Aceasta s-a întîmplat în perioada publicării studiului *Poezia lui Eminescu*. Apăruse un capitol *(Voluptate și durere)* în numărul pe august-octombrie 1929 și un altul *(Pesimism și natură)* îi urmează în numărul pe noiembrie, același număr în care e tipărit și un alt articol eminescian, al lui Radu Dragnea. Intitulat *Spiritualitatea lui Eminescu*, acesta încearcă să demonstreze existența în cuprinsul „metafizicii" poetului a unor accentuate note creștin-ortodoxe. Argumentația e precară. În temeiul simplei asemuiri a Luceafărului coborît în odaia fetei de împărat cu un „tînăr voievod", exegetul susține că Hyperion ar fi ... „marele voievod Mihail, căpetenia cetelor îngerești", și se lansează într-un joc de asociații perfect gratuite : „Precum Mihail este asemănarea lui Dumnezeu, tot așa geniul copiază asemănarea îngerească. Raportul de la Dumnezeu la înger trece de la înger la geniu ..."[2] ș.a.m.d. Numărul următor al revistei cuprinde un nou capitol din studiul lui Vianu, *Luceafărul*, care, în directă polemică (deferentă) cu Radu Dragnea, prezintă Luceafărul ca demon și derivă concepția pe care o întrupează din filozofia greacă, în special din Platon. La apariția studiului în volum, Nichifor Crainic i-a ieșit în întîmpinare cu un articol apologetic, în care (nu fără a denatura exegeza, pe care o prezintă ca urmînd o ... „metodă mistică", aceeași, după el, cu a lui Henri Brémond, J. Segond și Charles de Bos) declară că „cercul *Gîndirii* e mîndru de această valoroasă carte a lui Tudor Vianu"[3]. Referindu-se în treacăt și la „procesul deschis între punctul de vedere al lui Tudor Vianu și cel exprimat de Radu Dragnea",

[1] *Art. cit.*, p. 5.
[2] *Gîndirea*, IX, nr. 11, noiembrie 1929, p. 339.
[3] *Tudor Vianu, interpret al lui Eminescu*, în *Gîndirea*, X, nr. 6-7, iunie-iulie 1930, p. 244.

directorul *Gîndirii* îl lasă, cu diplomație, „deschis"[1]. Într-o notă ulterioară, însă, se raliază deschis punctului de vedere al lui Dragnea,[2] iar nouă ani mai tîrziu, în *Simbolul androgin*[3], va interpreta *Luceafărul* într-un sens apropiat de cel din *Spiritualitatea lui Eminescu*.

În ciuda colaborării îndelungate la revistă, între orientarea lui Tudor Vianu și aceea a doctrinarilor gîndiriști, raportul n-a fost doar de acută, chiar dacă pașnică, contradicție, ci de incompatibilitate. Scriind în aceleași pagini, autorul *Filozofiei culturii* și ideologii ortodoxismului neomedievalist nu respirau același aer spiritual, trăiau în lumi intelectuale diferite.

DAN BOTTA

Același respect pentru directivele clasice care l-a situat pe Tudor Vianu pe poziții umaniste și raționaliste l-a dus pe Dan Botta la „tracomanie"[4].

Dan Botta a început să publice în *Gîndirea* în 1934, cînd, în numărul pe octombrie, i-a apărut întîia parte a eseului *Charmion sau despre muzică*, a cărui publicare va continua în trei numere din anul următor. În cursul anilor 1935 și 1936 semnează cîteva din eseurile ce vor constitui volumul *Limite*, din 1936 *(Frumosul românesc, Unduire și moarte, Pârvan și contemplația istorică)*, pentru ca după aceea să-i apară cîte ceva, inclusiv vreo două cronici dramatice și una muzicală, doar la mari intervale. Din 1941, colaborarea încetează definitiv, ca urmare, *probabil*, și a penibilului conflict cu Lucian Blaga (care, de altfel, rupe și el relațiile cu

[1] *Op. cit.*, p. 245.

[2] „Și eu cred alături de Radu Dragnea și spre deosebire de Tudor Vianu, că, indiferent de notele secundare ale fabulației poemului, viziunea Universului invizibil, așa cum reiese din *Luceafărul*, e aceeași ca în *ierarhia cerească* a filozofiei ortodoxe: lucrul e foarte ușor de demonstrat." *(Răspunsuri*, în *Gîndirea*, X, nr. 8-9, august-septembrie 1930, p. 311.)

[3] *Gîndirea*, XVIII, nr. 6, iunie 1939.

[4] Denominația a fost dată de Șerban Cioculescu (cf. *Un nou fenomen mistic: thracomania*, în *Revista română*, I, nr. 2, iunie 1941).

Gîndirea, în același an, însă din alte motive) în legătură cu paternitatea teoriei despre „spațiul ondulat"[1].

Dintre toți adepții români ai clasicismului, Dan Botta e acela care i-a exaltat cu mai mult patos — cu un patos romantic — virtuțile. Neîmpărtășind „trista", după el, „noțiune a romanticilor despre artă", potrivit căreia opera ar fi un „fenomen accidental și fericit, creație capricioasă, expresie a delirului", autorul *Eulaliilor* concepe, asemenea lui Mallarmé și Valéry, poezia ca „act rațional și lucid"[2], convins că aceasta „fructifică numai în luciditate, în stările de perfectă conștiință"[3], că „actul creației poetice este un act palladian", ce „implică posesiune lucidă a tuturor modurilor artei"[4]. *Limite*, volumul cu titlul atît de sugestiv pentru poziția autorului, cum și alte numeroase eseuri și articole, nu sînt decît o patetică, sacerdotală-exultantă apologie a „perfecțiunii tehnice", a „formelor", a „limitației", a spiritului „atic", rațional, opus celui „asiatic"[5], în care tendința spre ilimitat face corp comun cu pasivitatea și fatalismul, o apologie, într-un cuvînt, a clasicismului. Spiritul literaturii moderne, credea Dan Botta, e unul racinian. Punctul ei „clar" și „cardinal": neoclasicismul[6]. Fanatic al respectivei credințe, romantic prin aceasta (și nu doar prin aceasta), poetul pleda pentru „creația eroică", înțelegînd prin ea desăvîrșirea artistică: „liniștea perfectelor armonii", acordul „plastic, definitiv", opera cu „profil divin", în care să nu răzbată „nimic din neliniștea creației, din actul dificil, dramatic, al expresiei" — obținute, toate acestea, „prin cucerire și prin jertfă": „Învingîndu-te, să fii tu însuți. Infinit în momentul creației. Să exalți tot ce e mai viu în tine. Să fii atît de

[1] Dosarul acestui urît incident e, din păcate, destul de voluminos: articole de Dan Botta, în *Dacia*, articole de Lucian Blaga, în *Timpul*, *Țara*, *Gîndirea*, o cărțulie a lui Dan Botta, *Cazul Blaga*, București, 1941.

[2] *Poetica lui Valéry*, în *Scrieri*, IV, București, E.P.L., 1968, p. 172.

[3] *Ibidem*, p. 167.

[4] *Despre arta poetului*, *loc. cit.*, nr. 183.

[5] *Creația eroică*, *loc. cit.*, p. 190.

[6] *Spiritul literaturi moderne*, *loc. cit.*, p. 304.

profund, atît de tu însuți, la o putere atît de mare de umanitate, încît să ajungi a exprima condițiile generale și abstracte ale lumii. Învingîndu-te, vei învinge."[1] Nu autoexprimarea, nu „forma expresivă cu orice preț", nu originalitatea, acest „mit romantic", chipurile desuet, „pe cale să apună"[2], trebuie să constituie preocuparea poetului, ci „esențele, armonia, sufletul lumii" acele „paradisuri" platonice „în care se agită profilul virginal al tuturor formelor"[3]. Racine, poetul prin definiție, Poetul, „sacrifica unui ideal de rațiune o mie de armonii care-i păreau confuze și sacrifica mii de gînduri cari nu atingeau armonia". Să sacrificăm, deci, formei, tumultul interior, căci, ne asigură eseistul, „din acest act de continuă limitație, de sacrificiu continuu al celor mai delicioase și mai tulburătoare stări, au răsărit acele opere care miră prin compoziția lor necesară, prin structura lor adamantină !"[4] În ce-l privește, Dan Botta mărturisește a-și fi ales zei tutelari pe Dike, „justiție a inteligenței, imanență a luminii, formă implacabilă a rațiunii", și pe Ananke, „necesitate, condiție de aur a versului, ideea absolutei stringențe a formelor, a necesității raporturilor", și că poezia căreia se închină „face din fiecare imagine o prezență de statuie"[5]. A mai slăvit cineva, la noi, în fraze atît de vibrante, idealul clasic de artă, „actul apollinic al expresiei" ? Ion Barbu doar, cînd s-a declarat pentru o poezie a „restrînselor perfecțiuni poliedrale". În Dan Botta și-a avut unul din marii ei adepți „poezia de măiestrie, de frumusețe meditată"[6]. Romantic dintre cei mai focoși prin temperament, însă prin opțiune adept fanatic al clasicismului, acest scriitor ciudat a așezat în fruntea unicului său volum de versuri tipărit în timpul vieții : *Eulalii* aceste cuvinte ale lui Mallarmé (altele decît cele puse drept moto de Ion Barbu, la *Joc secund)* : „Si ce n'est que la gloire ardente du métier", iar în articole a citat de mai multe

[1] *Creația eroică, loc. cit.*, p. 190-191.
[2] *Despre arta poetului, loc. cit.*, p. 182.
[3] *Charmion..., Ibidem* p. 43.
[4] *Poetica lui Valéry, Ibidem*, p. 174.
[5] *Ibidem*, p. 174-175.
[6] *Ibidem*, p. 174.

ori, admirativ, confesiunea lui Valéry că ar prefera să scrie ceva slab, însă în perfectă conștiință, decît să realizeze „în favoarea unei transe" — o capodoperă. Rămîne de verificat dacă preferința poetului — Valéry sau Dan Botta — coincide cu a cititorilor. În orice caz, eseul *Charmion sau despre muzică*, construit la modul *Dialogurilor* lui Platon și avînd tonalitatea liturgică a *Memorialelor* lui Pârvan, conține mai multă poezie decît destule *Eulalii, Rune, Epigrame*, sonete din *Cununa Ariadnei* și alte poeme și, în genere, eseurile sînt mai inspirate, mai lirice — adeseori — decît poemele. Dan Botta, în majoritatea cazurilor, e mai poet cînd meditează asupra poeziei decît atunci cînd o face ; în cazul din urmă, devine meșteșugar. Dar aceasta e o altă chestiune. Menținîndu-ne în „limitele" eseisticii, rămînem uimiți de performanța cu care Dan Botta, adevărat acrobat al ideilor, reduce spiritul grec, apollinic, și exuberanța tracică la același numitor, făcînd din Tracia chiar leagănul culturii mediteraniene.

Cu o imaginație de poet, nesprijinită, firește, de nici o bază reală, apologetul măsurii, al lucidității — cedînd unor impulsii ce nu puteau, în nici un caz, veni din partea rațiunii — susține, în *Unduire și moarte*, că Dionysos, înfățișat în *Charmion* drept „zeu al totului", izvor a tot ce există, tată al zeilor și al oamenilor, n-ar fi decît tracul Zalmoxis, „zeus de Nysa", coborît în sud. Zalmoxis ar fi zeul unic al tracilor (aceasta era și credința lui Pârvan), întruchipînd supremul lor ideal de puritate și perfecțiune. „Obosit de sublim", „trist de marea lui perfecțiune", zeul „suprem, absolut" tinde să iasă din el însuși, și o face, rupe cercul divin al propriei desăvîrșiri, devine Dionysos. Într-o asemenea credință s-ar găsi, după Dan Botta, care execută un salt acrobatic din clasicismul limpede într-un neguros misticism, „fîntînile mistice" ale *Luceafărului* lui Eminescu. Dar nașterea a doua, încarnarea, e un păcat, întrucît tulbură ordinea prestabilită a universului ; existența, în totalitatea ei, înseamnă cădere, degradare, corupție, profanare a „ideilor" platonice, renunțare la condiția divină. De unde necesitatea purificării. Lepădîndu-și ființa lumească, Zeul se întoarce în el însuși prin moarte. Dionysos,

antiteza lui Apollo, ajunge, în viziunea unora dintre marii greci, a lui Eschil și Sofocle, de pildă, să se identifice cu el, într-o stranie și tulburătoare „coincidentia oppositorum". După alții, Dionysos e de o ființă cu Moartea. „Hades și Dionysos una sînt", spunea Heraclit. Întocmai ca Hades, observă Dan Botta, Luceafărul eminescian „vrea să răpească o fiică a pămîntului, o imagine a Persephonei răpite din magicul cîmp de violete"[1]. Aceeași tentativă o identifică eseistul în balada populară a soarelui și lunei, pe al cărei schelet și-a construit, punînd la contribuție și numeroase alte producții folclorice, poemul dramatic analizat în capitolul precedent.

Sintetizîndu-și toate aceste fantezii, poetul le-a dat o expresie nu numai poematică, precum în eseuri, dar și prozodică, în *Cantilenă*, poezie într-adevăr de o perfecțiune clasică, în care versurile se organizează muzical într-un chip ce evocă dispunerea armonică a coloanelor într-un templu grec. „Nordicul ciobănel" de aici, „înger trismegist", conține pe Zalmoxis, zeul bolnav de propria desăvîrșire, pe Luceafăr, pe Soare. „Liricul său dor" îl coboară pe acest zeu al stîncilor din „vîrfu-nsîngurat", mînîndu-l spre „stelele de apă", spre „umbrele de pleoapă", spre „muzicile mării", spre „orficul tumult", stîrnit de struna vrăjită a fetei verzi Una, „palidă ca luna". Nesocotind îndemnul minervic de a se înapoia în „nordul" geros, „la Gîndul-amnar", ciobanul persevereză în decizia dionisiacă, merge adică să se cunune, asemenea modelului său din *Miorița*, cu „a lunii mireasă" : „Oh, mă chiamă-ntr-una/ Palida nebuna/ Fata verde Una/ Și-n mine se strînge/ Piatra ei de sînge..." Părăsindu-și sfera apollinianâ, învăluită în „nopțile abstracte", vegheată de „astrele exacte", „nordicul ciobănel" se hărăzește pieirii, trăgînd după sine în moarte, precum Paris pe Oenone (remarca este a lui Ion Biberi[2]), și femeia, a cărei jertfă (observația aceluiași) o amintește pe aceea a Anei lui Manole : „— Cioban,

[1] *Fîntînile mistice ale „Luceafărului"*, *Ibidem*, p. 230.
[2] *Aproape de personalitatea și opera lui Dan Botta*, în *Op. cit.* (studiul introductiv), I, p. 18.

ciobănel, / Limpede inel / Trupul meu își frînge/ Ramura-i de sînge,/ Părul meu își lasă/ Verdea nebuloasă,/ Limfa mea ascunde/ Stele moi, profunde..." Sintetizînd mai multe mituri, *Cantilena* devine, implicit, o „artă poetică". Ciobanul însoțit cu „fata verde Una" întru Dionysos este nu doar Zalmoxis, Soarele, Luceafărul, ci totodată un Meșter Manole și un Orfeu : artistul care, consimțind să-și încorporeze gîndul în materie, se suprimă uman, spre a se autocrea într-un plan de idealitate, jertfindu-și totodată, prin concretizare, „ideea" și anulînd ca atare și materia, care, trecută în operă, încetează de a mai fi ceea ce fusese, se transfigurează. Orfeu și Euridice devin una, în cîntec.

Am interpretat această poezie aici, și nu la capitolul adecvat, întrucît ea cuprinde, condensată, materia aproape a tuturor eseurilor. Am putea spune că e un eseu în versuri. După cum eseurile sînt poeme. Nimic altceva decît foarte frumoase poeme.

G. CĂLINESCU

Colaborarea la *Gîndirea* a lui G. Călinescu (septembrie 1927 — noiembrie 1929) se circumscrie, biografic, într-o vîrstă interioară critică, moment de răspîntie intelectuală. Mergînd spre treizeci de ani, tînărul de curînd înapoiat de la Școala română din Roma nu era, totuși, pe deplin limpezit. Se mai căuta. Încă nu se operase în spiritul său o perfectă delimitare a funcțiunilor multiplelor facultăți cu care era înzestrat. Principial optase pentru critică, după ce un timp pendulase între aceasta și poezie (1926-1927), însă, abandonată, poezia nu se lasă de el, cu una, cu două. I se insinuează cam în tot ce scrie, înfrăgezindu-i, însă și diluindu-i, nu o singură dată, articolele. Vocația lirică se întîlnește, adesea, în cuprinsul acestora, cu înclinația narativă, numeroase texte critice purtînd în carnea lor stilistică germeni ai viitoarei creații epice. Orientarea teoretică a tînărului critic, concepția sa generală e și ea departe de a se fi cristalizat. De aici, contraziceri, inconsecvențe. Ce se vede foarte bine de pe acum

e marele talent, capacitatea lui G. Călinescu de a formula memorabil, fie abstract, fie mai cu seamă în viziuni plastice de o putere expresivă ieşită din comun. Judecăţile nu tocmai sigure, în pofida tonului apodictic (menit, poate, tocmai să camufleze timiditatea), raţionamentele adesea prolixe revelă, în ciuda unor asemenea neajunsuri, un spirit intuitiv şi asociativ de o mobilitate rară, şi nu puţine dintre ideile cardinale din opera critică şi teoretică de mai tîrziu se găsesc, embrionar, în nebuloasa acestor articole juvenile. De altfel, anumite texte apărute iniţial în *Gîndirea* au intrat, cu minime retuşuri, în *Istoria literaturii române...* (portretul lui Iorga, al lui Pârvan), altele stau la baza unor capitole din aceeaşi operă, doar completate şi, mai mult sau mai puţin, revăzute stilistic şi sub aspectul construcţiei (Blaga, H.P. Bengescu, Ionel Teodoreanu, Emanoil Bucuţa). Părerile din *Ascensiune* sînt reluate, într-o altă organizare, în *Principii de estetică*. Dacă facem abstracţie de tendinţa spre diluţie şi prolixitate, nota particularizantă a scrierilor critice călinesciene de dinainte de 1930, deosebit de pronunţată în articolele din *Gîndirea*, rămîne „literatura". Interzicîndu-şi creaţia epică şi lirică nemijlocită, viitorul autor al *Enigmei Otiliei* şi *Laudei lucrurilor* o practică aşa-zicînd clandestin. Analizînd, de pildă, întîiul volum din *Istoria literaturii române contemporane* a lui E. Lovinescu, criticul îşi începe studiul cu un examen de conştiinţă : „M-am întrebat dacă aveam căderea să judec o operă..." etc.[1] Pe parcurs se întrerupe în cîteva rînduri, spre a se explica : „Dacă greşesc, greşesc din neiscusinţă, iar nu din pornire ; dacă laud, o fac din slăbiciune"[2]. Într-un loc intercalează un pasaj liric absolut gratuit : „Dar unde este dumbrava sacră nebătută de alţii, dacă pînă acum am călcat în colbul răspîntiilor ? Ajută-mi, tu, Minerva, zeiţă a înţelepciunii, să pricep unde este nodul firelor celor încîlcite ale gîndului autorului meu..." etc.[3]

Dăunătoare, cînd debordează ideea, lirismul şi epica pot deveni, şi devin efectiv, respectînd anumite condiţii, auxiliare preţioase în actul critic. Nu într-un singur caz, articolele şi studiile din *Gîndirea* cîştigă efectiv prin încapsularea în judecăţi a unor imagini, viziuni, evocări. Nici o caracterizare n-ar fi putut fixa personalitatea unui N. Iorga sau V. Pârvan atît de precis şi de expresiv ca aşezarea alături a portretelor, zugrăvite cu o pastă goyescă. În timp ce primul are, în viziunea lui Călinescu, ceva din „zmeul din poveste", al doilea pare încarnarea pastorului Brand al lui Ibsen, „cu haina neagră încheiată auster pînă sus, călcînd pe un ghetar"[1]. Excelente rezultate în planul definiţiei critice sînt obţinute prin refacerea condensată a universurilor poetice. Pe Blaga nu-l găsim, desigur, întreg (ca substanţă lirică) în articolul din *Gîndirea* (şi nici în capitolul din *Istoria literaturii române...*), dar cîteva aspecte ale poeziei sale şi-au găsit în G. Călinescu, incontestabil, exegetul cel mai fin. Nota particulară, originalitatea acestora e făcută evidentă prin recompunerea cu mijloace literare proprii (pictural şi ideatic) a viziunilor blagiene fundamentale (din *Paşii profetului*, mai ales), prin reconstituirea concentrată la maximum, chintesenţializată, a atmosferei lirice, prin stabilirea unor analogii ce dau tabloului creat adîncime, perspectivă şi un aer sacral, de mitologie :

„Spiritualizări şi stilizări minore, aureolări ale fiinţelor cîmpeneşti, fenomene de lumină şi angelic, izbucnind în pacea agrestă în care murise Pan, ne dau o derivaţie bizantină a vechiului panism, încă sălbatică şi rurală, pe care am numi-o *bucolic creştin*. După cum în creştinismul primitiv păstorul virgilian se îmblînzeşte şi purcede pe peretele sarcofagelor cu oaia în jurul gîtului, între barbarie şi cruce, viţă de vie bachică şi lujer simbolic, păuni şi porumbei, silvani şi diaconi, tot astfel rusticitatea poeticei d-lui Blaga se eterizează fără să se distrugă."[2]

În nici un fel literatura lui Emanoil Bucuţa nu putea fi mai sugestiv caracterizată decît prin următoarea re-

[1] *E. Lovinescu*, în *Gîndirea*, VII, nr. 12, decembrie 1927, p. 351.
[2] *Ibidem*, p. 352.
[3] *Ibidem*, p 353.

[1] *Sub masca lui Vasile Pârvan*, în *Gîndirea*, VII, nr. 3, septembrie 1927, p. 214.
[2] *Gîndirea*, VIII, nr. 2, februarie 1928, p. 82.

Cd. 5110 coala 61

constituire sintetică, ce adună la un loc, într-un soi de „muzeu imaginar", obiectele descrise de prozator în cuprinsul întregii sale opere :

„Opera d-lui Emanoil Bucuța mi se înfățișează ca chilia semi-întunecată și prăfoasă a unui anticar de artă, în care cele mai neîmpăcate scule și mobile se împăciuiesc într-o armonie somptuoasă de culori moarte și străluciri cochilite. Podeaua de cărămizi roșii lustruite, tavanul de grinzi groase în lemn vechi afumat de care atîrnă candelabre în fier bătut, candeli ortodoxe de argint înverzit și felinare turcești de alamă ciuruită, mirosul de taftale putrede și molii pulverizate, covoarele, șalurile, gobelinurile, tronurile țărănești și scrisorile europene, vasele de Sèvres, feligenele orientale, ulcelele ardelenești și armurăria cea mai exotică risipită ca o floră de oțel pe un chilim veșted din umbra căruia zîmbește cu lacrimi de aur o suavă madonă vieneză, dau încăperii un aer hidrid pentru minte și dulce pentru ochi."[1]

Prin exces, voința de literatură eșuează inevitabil în manierism, producînd compuneri hidride, nu mult deosebite de acele din primele volume ale lui E. Lovinescu, pe care Călinescu le va judeca, în 1937 foarte aspru[2]. Reproșind confratelui mai în vîrstă că prea „se lasă în voia artei", criticul își exemplifică aserțiunea prin invocarea articolului în care Lovinescu așază ursitoarele în jurul leagănului lui Sadoveanu și le pune să-l înzestreze fiecare cu cîte unul din darurile cunoscute. Acest „fals impresionism, acuză Călinescu, nu ține de critică ; el nu e decît o vegetație livrească în jurul operei de artă." [3] Nu altul este însă propriul său procedeu, în unele articole din *Gîndirea*. Cel despre Ionel Teodoreanu e scris în formă de dialog : Ego și Alter-Ego discută scrierile prozatorului în contradictoriu. Articolul consacrat lui M. Ralea, subintitulat de altfel „divagații", începe astfel:

„Ne culcarăm în iarbă. Prietenul meu umflă nările, adulmecă izul vegetal din aer, mușcă sfîrcurile buruie-

[1] *Gîndirea*, VIII, nr. 8-9, august-septembrie 1928, p. 364.
[2] *E. Lovinescu*, în *Viața românească*, XXIX, nr-le 7, 8-9, 10, iulie, august-septembrie, octombrie 1937.
[3] *Loc. cit.*, nr. 8-9, p. 26.

nilor, se tăvăli în trifoi, țipă de voluptate și, invadat de aerul stupefiant al pămîntului, exclamă : Minunat !"[1]

În general vorbind, articolele lui G. Călinescu (și nu doar cele din *Gîndirea*) sînt ale unui spirit speculativ și imaginativ, prea puțin ale unui critic de atitudine. O spune autorul însuși, cînd, într-un *Preambul* de cronică literară, face această confesie : „Adesea am trișat ; visînd pe marginea textelor, am compus peisaj ori portret"[2]. Multe dintre articole au fost scrise, mai mult ca sigur, nu din dorința de a pronunța judecăți literare, ci din nevoia de a crea. Fie că analizează cărți, fie că discută probleme, Călinescu urmează, înainte de orice, un imperativ interior al autoexpresiei, răspunde unei adînci și permanente necesități de a construi literar, de a-și exercita pe cît mai vaste și diverse planuri inteligența. Validitatea judecăților, justețea punctelor de vedere rămîn o preocupare secundară. Fascinat de jocul ca atare al ideilor, criticul li se abandonează cu voluptate, fără a-și face din consecvență o prea acută problemă de conștiință. Total independent de doctrina ortodoxismului literar, cînd scrie indiferent despre ce autor, fie acesta însuși Nichifor Crainic[3], el o îmbrățișează cu frenezie, în două scrieri cu caracter oarecum programatic, spre a se lepăda, fără complicații, de ea, puțin mai tîrziu. A vedea într-un asemenea fapt (ce nu e cîtuși de puțin singular) doar expresia inconstanței temperamentale sau, mai grav, a unei versatilități morale ar fi a judeca superficial. E vorba mai curînd de o extremă disponibilitate intelectuală, de un entuziasm juvenil perpetuu pentru orice mișcări ale spiritului, pentru idei ca atare, prețuite mai mult în funcție de puterea fascinatorie intrinsecă decît de adecvarea la realități, cu desconsiderarea consecințelor de ordin practic ce ar putea rezulta din aplicarea lor. Aparenta aderiune la misticism, din *Ascensiune*, nu e, în fond, decît o înflăcărare poetică, menită să se stingă destul de curînd. „Eram de tot tînăr —

[1] *Gîndirea*, VIII, nr. 10, octombrie 1928, p. 412.
[2] *Națiunea*, II, nr. 472, 20 octombrie 1947.
[3] *Gîndirea*, IX, nr. 11, noiembrie 1929.

se confesează criticul — cînd am simţit chemarea de a face judecăţi literare"[1]. Întrebîndu-se dacă avea autoritatea necesară exercitării unei asemenea profesii şi cum ar putea-o dobîndi, şi-a dat seama de la început că „singura voinţă de a pricepe" nu e de ajuns şi s-a „ridicat mai sus". Încredinţat, apoi, că percepţia estetică „înseamnă tacită recunoaştere că în împrejurări de spirit asemănătoare ne-am fi exprimat la fel", a înţeles că „trebuia să fiu poet rău ca să devin critic drept" şi a început a compune stihuri. Dar a realizat că nu e suficient a „exercita poezia" spre a avea dreptul să judeci producţiunile altora. „Atunci m-am ridicat şi mai sus." Tot ridicîndu-se, a ajuns în sfera supremă, aceea a revelaţiei. A înţeles că orice inspiraţie adîncă e „de natură religioasă", că emană din „umilinţa faţă de Non-eu" şi că „cine nu se poate ridica cu spiritul pînă la nevăzut, neprevestit şi rugăciune, nu ştie preţui"[2]. Doar exerciţiu literar, act de beţie intelectuală este şi *De apparitione angelorum,* asociere barocă de splendide peisaje onirice (vor fi intercalate în *Curtea nunţii)* cu un veritabil galimatias filozofic amestec de idealism obiectiv şi subiectiv, panteism, antiraţionalism şi ortodoxism de circumstanţă :

„Nevoia de miracol este o reacţiune împotriva monotoniei şi goliciunii Naturii. Raţiunea şi Experienţa, două mantii ale aceluiaşi Lucifer, ne înfăşură şi ne sting. [...] Adevărata realitate consolatoare pentru conştiinţă este, aşadar, Divinitatea universală. Universul nu e decît înfăţişarea sa sensibilă."[3]

„Absolutul operează prin revelaţie şi simbol, dar în chip individual. Dumnezeu egal pentru toţi devine idee generală, distrugătoare de absolut, cu putinţă la o umanitate abstractă, mecanică. În ţara mea, singura credinţă legitimă era ortodoxismul."[4]

„Între arta profană şi cea religioasă este aceeaşi deosebire ca între o groapă şi un monument [...] Mistica este însăşi definiţia poeziei : adică suprimarea necesităţii şi aşteptarea miracolului"[1] ş.a.m.d.

Nu vor trece decît doi ani de la apariţia acestei compuneri, şi autorul va izgoni „îngerii" veniţi să-i inspire asemenea meditaţii. Gîndiristei *De apparitione angelorum,* criticul îi va opune antigîndirista *De disparitione angelorum,* pe care am înfăţişat-o într-un capitol precedent.

Concluzia ce se degajă e aceasta : G. Călinescu n-a fost, efectiv, un gîndirist — n-a gîndit asemenea gîndiriştilor — niciodată ; nici măcar atunci cînd şi-a redactat profesiile de credinţă gîndiristă.

MIRCEA ELIADE

Personalitate de o structură analoagă aceleia a lui G. Călinescu, spirit polivalent, în permanentă efervescenţă, Mircea Eliade parcurge, şi el, în anii colaborării la *Gîndirea* o perioadă de criză formativă, criza căutării de sine, a autoconstruirii.

Avea, cînd îi apărea întîiul articol *(Thèos Eghènon*[2]*),* douăzeci de ani împliniţi şi era stăpînit de „obsesia totului", de „setea totului". Tocmai publicase în *Cuvîntul* răsunătorul *Itinerariu spiritual.* Eseurile şi articolele din *Gîndirea* nu fac decît să reia şi să dezvolte idei de acolo; propriu-zis, o singură idee, aceea, centrală, a necesităţii „sintezei". Încins de voinţa autorealizării la nivelul suprem al posibilităţilor umane, principial nelimitate, tînărul eseist exaltă, în tot ce scrie, modul eroic de existenţă, înţeles ca putere de autodominaţie, de înfrîngere a pornirilor inferioare prin „duhul aspru", în scopul cultivării nestînjenite a facultăţilor creative. Concepînd cultura nu ca un adaos, ci ca o parte consubstanţială a vieţii, el pledează pentru asimilarea tu-

[1] *Gîndirea*, VIII, nr. 5, mai 1928, p. 193.
[2] *Ibidem*, p. 195.
[3] *Ibidem*, VIII, nr. 12, decembrie 1928, p. 472.
[4] *Ibidem*, p. 473.

[1] *Loc. cit.*, p. 474.
[2] *Gîndirea*, VII, nr. 12, decembrie 1927.

turor valorilor, de pretutindeni, pentru integrarea lor într-o sinteză originală. Nimic din unilateralismul gîndirist. Spiritul orientativ e, indiscutabil, opus raționalismului și materialismului, nu e însă un spirit fanatic, intolerant, ci — în limitele gîndirii idealiste, antiraționaliste — unul elastic, integrator și mai ales liber față de dogme (în afară de... cele proprii). Mircea Eliade înfățișează cu egală stimă valori ale creștinismului și „umanismul indian" întemeiat pe filozofia Samkhya. Creștinismul — așa cum îl înțelege el — îi apare mai puțin, spre a nu spune deloc, ca religie deținătoare a adevărului ultim și mai mult, dacă nu exclusiv, ca un posibil cadru al existenței „eroice", consacrate, adică, muncii, urmăririi unui ideal. „Viață creștină" înseamnă, în vocabularul său (firește, discutabil) „viață eroică": „Spiritualitate întreținută de experiențe și torturi lăuntrice, spiritualitate efectivă și continuă"[1]. Ea implică refuzul mediocrității, elanul, „nebunia" sublimă, și Don Quijotte e, pentru autorul *Itinerariului spiritual*, „creștinul" tipic. Tot astfel Dante, „în nebuneasca exaltare a Beatricei". Ei trebuie să devină modele pentru un „creștin", în înțelesul dat de tînărul colaborator al *Gîndirii* și al *Cuvîntului*: „Iară nebunia lor — în înțelesul ei sfînt — ne e dată drept pildă și îndemn". Să iubim ca Dante! Să ieșim din banal, ca Don Quijotte! Renunțînd la „desfătările cotidiene", să ne dăruim unor acte care să ducă la o „curajoasă înflorire a conștiinței etice". Să căutăm „o Beatrice—prilej de eroism", și „nu dragostea sentimentală și satisfacerile senzuale". Făcînd din cavalerul rătăcitor un „îndreptar al vieții spirituale", „să ne donquijotizăm cu frenezie"; să respingem „viața decolorată, monotonă, veștedă", spre a „înstăpîni" în locul ei „viața duhului"[2]. Aceasta e adevărata „virilitate". Ea se realizează pe calea „ascezei".

Toate sau mai toate textele semnate de Mircea Eliade în *Gîndirea* sînt „apologii ale virilității". Cel intitulat chiar astfel — variantă poematică a *Itinerariului*

[1] *Beatrice și Don Quijotte*, în *Gîndirea*, VIII, nr. 1, ianuarie 1928, p. 31.
[2] *Ibidem*, p. 32.

spiritual — este încununarea tuturor, sinteza lor ideologică. „Virilitate" înseamnă pentru tînărul ei apologet: „voință", „veghe", „ascetism spiritual", „muncă", „disciplină". Eseistul opune filozofiei practice a lui Don Juan o etică de tipul celei profesate, mai tîrziu, de Pietro Gralla, eroul lui Camil Petrescu.

„Don Juanul — scrie Mircea Eliade — nu concretizează esența virilității. [...] Neliniștea și setea Don Juanilor e mediocră. Au refuzat să adune și să slăvească *totul* într-un singur trup și suflet iubit. Rătăcirea e iremediabilă. Nu înțeleg ei că niciodată nu vor stăpîni decît *multe*, iar nu *toate*. Chinul îi surpă, îi macină, îi prăfuiește. Acești masculi ratați pier înainte de a-și înălța cu aspră muncă personalitatea."[1] „Muncii", „disciplinei", tînărul scriitor le închină pasaje dintre cele mai vibrante: „Cel care muncește întru necontenită depășire spirituală distilează vitalitatea în esențe tot mai pure, tot mai îmbătătoare."[2] Prin muncă și înfrînare, prin „necurmata veghe și corosiva neliniște masculină" — la realizarea de sine supremă, la o „sinteză" care să întreacă „toate sintezele"! Aceasta e îndemnul ce se desprinde din *Apologia virilității* și din tot scrisul juvenil al lui Mircea Eliade. El concordă, nici vorbă, cu morala creștină ascetică, însă finalitatea diferă. Prin „asceză", colaboratorul *Gîndirii* nu urmărea cîștigarea împărăției cerești, ci o realizare plenară în lumea aceasta. „Pustnicul" celebrat de el în finalul poemului-manifest, și propus drept model, aduce cu mult mai mult a *swami* sau *yoghi* decît a monah creștin.

Cu temperamentul său, era inevitabil ca, mai devreme sau mai tîrziu, Mircea Eliade să resimtă jalonarea ideologică sectară de la *Gîndirea* ca o încorsetare. La rîndul lor, doctrinarii publicației nu puteau să nu fie șocați pînă la urmă de literatura indianistului. În 1930 colaborarea încetează, și vehemența cu care Crainic

[1] *Apologia virilității*, în *Gîndirea*, VIII, nr. 8-9, august-septembrie 1928, p. 355.
[2] *Ibidem*, p. 356.

întîmpină apariția romanului *Isabel și apele diavolului*[1] duce la ruperea definitivă a relațiilor.

ALȚI ESEIȘTI

Alți publiciști din rîndurile „tinerei generații" trăiriste semnează în *Gîndirea* doar incidental. **Mircea Vulcănescu** divaghează, în primul număr pe 1927, *În marginea mișcării teatrale din Franța*, iar în utlimul pe 1928 articulează, într-un soi de foarte afectat poem în proză, hagiografic (scris într-un stil ce va fi propriu presei legionare în care autorul va ancora), *Gînduri pentru pomenirea pictorului Sabin Popp*. Sub titlul *Krinonis sau treptele singurătății*, **Sorin Pavel** meditează, într-un interminabil eseu poematic (patru numere din 1928), asupra solitudinii, făcînd piruete de stil liricoid și risipă de citate din diverși poeți și gînditori. În numărul pe martie 1933, **Constantin Noica** emite *Considerații asupra istorismului*. Mai consistentă, între 1932 și 1935, e colaborarea lui **Emil Cioran,** unul dintre fruntașii publicisticii legionare. El filozofează, „abisal" și prăpăstios, pe teme ca : moartea, *Iraționalul în viață*, *Păcat și transfigurare*, *Melancolia* ș.a. și formulează observații asupra „stilului interior al lui Lucian Blaga", căruia îi găsește drept una din notele caracteristice „convertirea muzicalului în plastic", „a infinitului în formă"[2]. Publică și un fragment din *Schimbarea la față a României*, scriere atît de delirantă încît la apariția în volum i-a inspirat pînă și lui Nichifor Crainic o notă dezaprobatoare.[3]

Din generațiile mai vîrstnice, colaborează la revistă, mai mult sau mai puțin susținut (unii doar cu totul ocazional), în afară de cei amintiți în alte contexte : Ion Sân-Giorgiu (mai ales în articole de literatură germană), Corneliu Moldovanu, Petre Grimm, Ramiro Ortiz, Octavian Tăslăuanu, Dan Rădulescu, A. Dominic, Marin Simionescu-Rîmniceanu, Franyó Zoltán, Marcu Beza,

[1] V. mai sus, p. 106.
[2] *Gîndirea*, XIII, nr. 8, decembrie 1934, p. 334.
[3] *Ibidem*, XVI, nr. 2, februarie 1937 (*Cronica mărunță*).

Al. Marcu (în special cu cronici italiene), N. I. Herescu (studii despre antichitatea greco-latină), Bazil Munteanu (*Elena Văcărescu*, nr. 6-8/1926 ș.a.), Ștefan Nenițescu, Emil Isac, Radu Vulpe (nr. 9/1926 : despre *Getica* lui Pârvan), Grigore Tăușan, Th. Capidan (*Limba noastră națională*, n-le 3,5/1940), Sextil Pușcariu, N. Porsena, Valeriu I. Bologa.

În lotul de eseiști din ultima promoție gîndiristă (1939-1944) se remarcă **Gh. Vrabie,** recenzent al unor studii de istorie literară și de lingvistică și al unor ediții din clasici, exeget al creației populare, primul monografist al revistei, **Vladimir Dogaru,** exeget al lui Dostoievski, **Ioan Coman,** autorul unor studii și eseuri de filozofie creștină, filozofia culturii și arheologie, printre care două, remarcabile, despre Decaeneu și, respectiv, Zalmoxis, apărute, în 1941, **Petru P. Ionescu,** deosebit de activ, colaborator la toate rubricile, prezent cu cîte două articole (sau cu un articol și o poezie) în fiecare număr, în stare să scrie (de obicei diluat și prolix, nu însă fără idei) pe orice temă, din indiferent ce domeniu, orientat îndeosebi spre filozofie, cu înclinație mai accentuată către teoria cunoașterii, cu ale cărei mijloace se străduiește, într-un șir de articole kilometrice, să „întărească poziția metafizică"[1].

Alte semnături (nu toate) — mai ales la rubrica *Idei, oameni, fapte* —, în ordinea apariției : Paraschiv Angelescu, H. St. Streitman, Octav Onicescu, Vladimir Dumitrescu, N. Tatu, M. Rosenkranz, Bucur Țincu, Septimiu Bucur (numeroase cronici și articole filozofice), Grigore Popa (de asemenea eseuri, cronici filozofice, numeroase), Filomela Brătianu, Mariella Coandă, Anton Balotă, Vintilă Horia, Aurelian Cosmoiu, Al. M. Paleologu, Zoe Verbiceanu, Alexandru Constant, Mircea Bogdan, Ernest Bernea, Al. Vianu.

[1] *Reflecții în problema cunoașterii*, în *Gîndirea*, XIX, nr. 2, februarie 1940, p. 101.

Mai toți acei ce semnează în *Gîndirea* eseuri, studii au dat revistei și cronici. Rolul de cronicar și l-au asumat, provizoriu, și mulți dintre poeții și prozatorii din jurul publicației. Pe de altă parte, deținătorii cronicilor (literară, dramatică, plastică, muzicală etc.) sînt, în majoritatea cazurilor, și autori de articole mai ample. Cum însă unii și-au făcut din urmărirea fenomenului literar sau artistic principala îndeletnicire în contextul activității de la *Gîndirea*, e cazul, evident, de a cerceta în ce fel și-au exercitat funcțiunea.

Cronica literară, în înțeles propriu, a început să fiinteze în revistă de ajuns de tîrziu. Tocmai pe la începutul anului al șaselea (1926), cînd **Tudor Vianu** s-a angajat să consemneze critic noile apariții. Pînă atunci, recenzii analitice apăruseră doar intermitent, scrise, unele, tot de Vianu. Publicația se mulțumise cu o rubrică improvizată, *Cărți și reviste*, numită uneori și *Recenzii*, *Cărțile*, în cîteva rînduri, *Cronica literară*, în cuprinsul căreia volumele intrate în librării erau menționate, mai mult sau mai puțin în fugă, elogios sau critic, fie — de cele mai multe ori — de către Cezar Petrescu, ascuns sub pseudonimele obișnuite (Ion Darie, C. Robu) sau sub anonimat, ori de către alți redactori (D. I. Cucu, Pamfil Șeicaru, Adrian Maniu) — fie de către diferiți colaboratori din afară, precum Al. Philippide, Octav Botez, Al. O. Teodoreanu, Leon Donici, G. M. Ivanov, Aristarc (G. Călinescu ?), Gh. Topîrceanu, V. Russu-Șirianu, V. Zaborovski, Dragoș Protopopescu, Marcu Beza. Prin Tudor Vianu, cronica literară dobîndește o ținută occidentală și acea consecvență atitudinală ce-i lipsise, prin forța lucrurilor, însă Tudor Vianu își depune, la sfîrșitul aceluiași an, mandatul, nu fără a se mai rosti, totuși, asupra cîtorva cărți intermitent, și în anul următor. De abia înjghebată, rubrica intră, astfel, în criză. Iarăși se perindă în cadrul ei tot felul de nume : Emanoil Bucuța și Paul Sterian, I. Darie și Nichifor Crainic, Al. Busuioceanu și I. M. Sadoveanu, G. Călinescu și Econom D. Furtună. Semnătura cea mai frecventă e aceea a lui **Al. Bădăuță.** Laborios, onest,

neaservit doctrinei, acesta nu avea, propriu-zis, o formație de critic. Aparatura mai complicată a disciplinei îi era puțin familiară. Comunicînd opinii ale unui lector cultivat, cronicile sale nu excelează prin adîncime și originalitate. rămîn corecte recenzii, utile consemnări bibliografice. Revista nu are critic.

Departe de a fi trecut nesesizat, faptul a fost cu insistență pus în lumină de către adversarii grupării. E. Lovinescu, în special, l-a menționat în repetate rînduri. Ripostînd, Nichifor Crainic scrie, la un moment dat, cu incontinența verbală obișnuită :

„De ce critic ? Să ne dea idei ? N-avem nevoie. Să ne învețe să scriem ? N-avem nevoie. Să ne pună note la fiecare bucată sau carte tipărită ? N-avem nevoie. Să ne declare genii în paguba și în necazul celorlalți scriitori ? Nici de aceasta n-avem nevoie."[1]

Același Nichifor Crainic face, însă, doisprezece ani mai tîrziu, următoarea mărturisire :

„Jinduim de ani după un critic care, dedicîndu-se cu pasiune studiului literaturii, să ridice în lumină dreaptă adevăratele valori românești ale artei contemporane. Criticul acesta n-a apărut încă . . ."[2]

Gîndirea, așadar, a „jinduit după un critic", dar nu l-a putut găsi. Din ce pricină ? Nu cumva și fiindcă își dăduse o ideologie îngustă, sufocantă, ale cărei principii obstacolau libera funcționare a criteriilor estetice de judecată ?

Nu se poate, totuși, afirma că publicației i-a lipsit criticul în permanență. Pe durata unui număr de ani, l-a avut. Începînd cu numărul 8-9 (august, septembrie), din 1928, *Gîndirea* are un cronicar literar permanent în persoana lui **Const. D. Ionescu,** format la *Ramuri* și *Datina*. Foarte îngrijit scrise, însă adesea într-un stil artificios, excesiv poetizant, articolele acestuia includ analize extrem de minuțioase, dovadă de conștiinciozitate, de preocupare de a da judecăților o întemeiere cît mai solidă. Nu lipsesc observațiile, aprecierile judicioa-

[1] *Gîndirea*, X, nr. 3, martie 1930, p. 100 *(Cronica mărunță)*.
[2] *Ibidem*, XXI, nr. 8, august 1942, p. 478.

se, drepte. Neajunsul grav provine din îngustimea unghiului de vedere. Tradiționalist (fără a fi și un ortodoxist militant), criticul manifestă un entuziasm excesiv pentru scrierile de factură tradițională ridicate peste medie (pe cele de duzină le taxează ca atare) și o totală opacitate pentru cele ieșite din alte tipare. Cronicile în care sînt înălțate imnuri poemelor lui Crainic nu sînt singurele ce dezvăluie o conștiință estetică debusolată. Tot extatic, chiar dacă nu delirant, se vorbește despre Cezar Petrescu. Literatura fostului director al *Gîndirii* „este o arborescență care ramifică mereu mladă nouă. Mereu alte fețe. [...] Fiecare volum conține o problematică și polarizează în jurul unei idei realități transfigurate, planuri dintr-o poziție de gîndire proprie. [...] Creatorul este însă mai mult decît romancier în sensul curent. Se dublează prin personalitatea unui poet..."[1] „Sclipirile de perfecțiune" ale romanului *Întunecare* aveau să devină „punct de orientare" pentru prozatorii noilor generații[2]. În schimb, Tudor Arghezi n-ar fi decît „un mînuitor abil de vălurele stilistice, un fel de prestidigitator îndrăzneț", care, „în *Bilete de papagal* și în toată gazetăria pe care o face [...], a machiat [...] o incalificabilă vulgaritate". Ale sale *Flori de mucigai* — culegere cu un titlu pe care „doar d-l Arghezi putea să-l dibuiască atît de execrabil" — însumează „25 de «poeme»" care, „în ritmul plebeic, sonorizînd ecouri de haimanale", rezumă „gesturi și atitudini triviale", încît, citindu-le, „ai iluzia că un derbedeu, meșter în rime, se joacă batjocorind". Cartea ce a înscris o dată în evoluția lirismului românesc e pentru Const. I. Ionescu „un fel de volumaș apocrif, care circulă clandestin de la amator la amator, ca să atîțe josnicul din animalitate". Spre a-și ilustra spusa, criticul „smulge cîteva ciuperci" din „buchetul" lui, cu „repulsie"[3].

Const. D. Ionescu deține cronica literară pînă spre sfîrșitul anului 1932, cînd o cedează lui Ovidiu Papadima.

[1] *Gîndirea*, XI, nr. 3, martie 1931, p. 136.
[2] *Ibidem*, X, nr. 8-9, august-septembrie 1930, p. 307.
[3] *Ibidem*, XI, nr. 5, mai 1931, p. 234-235.

Critic al *Gîndirii* cu cel mai lung stagiu la revistă: șase ani (nr. 7-9, din 1932 — nr. 11, din 1938), **Ovidiu Papadima** nu e doar al *Gîndirii*, ci al literaturii române în genere, și doar faptul de a nu fi perseverat în exercițiu se opune citării curente a numelui său (împreună cu acela al lui Ion Chinezu, aflat într-o situație oarecum analoagă) alături de numele criticilor notorii din deceniul al patrulea. Superior în mai multe privințe lui Octav Șuluțiu, de pildă (de care, totuși, se vorbește mai des), Ovidiu Papadima îndeplinea toate condițiile pentru a reprezenta disciplina într-o bună publicație: pregătire profesională temeinică, interes pentru fenomenul literar contemporan, spirit analitic ascuțit, penetrant, dar de a formula. Substanțiale, în majoritate, cronicile sînt, de regulă, scrise cu nerv, într-un stil limpede, alert (în pofida metaforismului, pe alocuri parazitar, a unei vagi note sentimentale și, din cînd în cînd, a unei ușoare sfătoșenii desuete); expresia, în interiorul lor, e sigură, terminologia precisă, vocabularul bogat, neologistic fără exces, rareori adulterat de cîte un neaoșism abuziv, de vreo vocabulă prea plină de sucuri.

Ce le dezavantajează ține mai ales de orientarea estetică, nu tocmai clară, tributară (într-o măsură) gîndirismului dogmatic și, poate, uneori vătămată de manevrele tactice ale conducerii publicației. Intră în cumpănă și cultivarea cam unilaterală a gustului. Din registrul de la *Gîndirea* al criticului — în care numele lui Crainic se află, explicabil, și, în parte, justificat, la loc de cinste — lipsesc scriitori de prima mînă, mai ales dintre acei cu care directorul revistei se găsea, în anii colaborării lui Ovidiu Papadima, în conflict. *Răscoala* lui Liviu Rebreanu, *Patul lui Procust* de Camil Petrescu, *Versuri de seară*, *Tablete din Țara de Kuty*, *Ochii Maicii Domnului*, *Cimitirul Buna-Vestire* de T. Arghezi, *Maitreyi* de Mircea Eliade, *Pentru arta literară* de Paul Zarifopol au fost, pur și simplu, ignorate de *Gîndirea*, ca și cum n-ar fi apărut. N-ar fi exclus ca omisiunea unora din ele să se datoreze unor cauze pur conjuncturale, ca neapariția revistei în intervalul mai 1933 — octombrie 1934. Presupunerea e cu atît mai îndreptățită cu cît nici volume scoase atunci de colaboratori dintre cei mai

prețuiți ai revistei (*Aurul negru* de Cezar Petrescu, *Destin* de V. Voiculescu) n-au fost recenzate[1]. Rămîne, oricum, semnificativă boicotarea constantă a lui Arghezi (altfel obiect din partea *Gîndirii* a numeroase referințe injurioase, la *Cronica mărunță*, și nu numai acolo), cum și ignorarea altor scriitori din cercuri antigîndiriste, precum Hortensia Papadat-Bengescu, despre care nu găsim în revistă, după 1930, nici un rînd.

Altfel, Ovidiu Papadima se dovedește un recenzent imparțial, care judecă aparițiile literare în funcție de realizarea intrinsecă, fără a le face rabat, din considerație pentru autori. Tratamentul este același pentru toți: consacrați și începători, colaboratori ai *Gîndirii* sau spirite fără nici o afinitate cu gîndirismul. Atacat în repetate rînduri, cu brutalitate, atît în *Gîndirea*, cît și aiurea *(Secolul)* pentru opera critică și istorico-literară, G. Călinescu e prețuit, în schimb, ca romancier. *Enigma Otiliei*, citim în numărul pe septembrie 1938, este „unul din cele mai bune romane ale literaturii noastre, atît prin arhitectura lui masivă, cît și prin lumea aparte pe care o aduce"[2]. Tot astfel, Sadoveanu, combătut în *Șfarmă-piatră*, ca publicist, e lăudat în *Gîndirea* pentru *Nopțile de Sînziene* și *Paștile blajinilor*, nu și pentru *Uvar*, carte, într-adevăr, mai puțin izbutită. Frecventatoare a cenaclului *Sburătorul*, Lucia Demetrius beneficiază, totuși, de o cronică binevoitoare la romanul *Tinerețe* („... e atîta viață adevărată și adîncă în cartea d-rei Demetrius, atît talent risipit prodigios și firesc ca dintr-un prisos, că nu poți decît să-i recunoști dreptatea de a fi așa cum e"[3], pentru ca următorul să fie întîmpinat cu dezamăgire („A doua carte a d-șoarei Demetrius are toate defectele celei dintîi și mai nici una din calitățile ei"[4]. Diferențiat este apreciată și proza altui sburătorist, Dan Petrașincu. Judecînd aspru *Sîngele*, cronicarul recunoaște merite nuvelelor din *Omul gol* și (cu accentuate rezerve) ale romanului *Monstrul*. În genere, cronicile de proză conțin observații interesante, valide, aprecieri pe care timpul le-a confirmat. Despre romanele și nuvelistica din deceniul al patrulea ale lui Victor Papilian, despre *Patul lui Procust*, despre *Adela*, despre *Crăciunul la Silivestri*, *Loreley*, *Arca lui Noe* de Ionel Teodoreanu, despre proza lui Dragoș Protopopescu, V. I. Popa, G. M. Vlădescu, Ion Iovescu, Pericle Martinescu, B. Iordan, despre *Maidanul cu dragoste* și *Sfînta mare nerușinare*, romanele lui G. M. Zamfirescu, avem astăzi exact sau aproximativ aceleași păreri pe care le formula Ovidiu Papadima la data apariției. Făcînd abstracție de apartenența autorilor la una sau alta dintre grupările timpului, de crezurile lor literare și atitudinile umane, criticul le examinează operele de ficțiune ca și cum n-ar fi angajat într-o competiție, alături de unii dintre ei, împotriva altora. El recenzează *Patul lui Procust* laudativ, apreciind „suprapunerea de planuri sufletești, ce înalță de la pămînt spre lumină lunară clădirea armonică a romanului"[1], admiră „linia pură, minunată în adevăr, a portretului Adelei și a peisajului moldovenesc" din micul roman al lui G. Ibrăileanu[2], ca și „armonia gravă, personală a cărții"[3], recunoaște romanului *Paștile blajinilor* calitatea de „înaltă creație artistică"[4]. Pe de altă parte, nu ezită să spună unui colaborator al *Gîndirii*, G. M. Zamfirescu, că „e păcat de formidabilele însușiri de romancier", pe care i le atribuie, acestea coexistînd cu o „uluitoare lipsă de control al creației"[5], după cum nu pregetă să semnaleze (e drept, pe un ton benign) deficiențele prozei lui Dragoș Protopopescu, prezent în paginile revistei, alături de el, cu regularitate. Există, desigur, și judecăți ce nu pot fi împărtășite. Meritorie, evident, *Însemnările lui Safirim* de N.M. Condiescu nu e, totuși, o carte căreia „i se cuvine însemnarea cu o piatră albă,

[1] Despre *Patul lui Procust*, Ovidiu Papadima a scris, de altfel, în *Calendarul*.
[2] *Loc. cit.*, p. 389.
[3] *Gîndirea*, XV, nr. 6, iunie 1936, p. 311.
[4] *Ibidem*, XVII, nr. 3, martie 1938, p. 158.

[1] *Creatorii și lumea lor*, București, Fundația regală pentru literatură și artă, 1943, p. 185.
[2] *Ibidem*, p. 253.
[3] *Ibidem*, p. 254.
[4] *Gîndirea*, XV, nr. 4, aprilie 1936, p. 205.
[5] *Ibidem*, XV, nr. 5, mai 1936, p. 258.

de popas", ca uneia care ar „duce tehnica prozei noastre cu un pas mai departe"[1]. *Șantier* și *Domnișoara Cristina* de Mircea Eliade meritau, neîndoios, o altă primire decît aceea, mai mult decît rezervată, ce li se face, iar *Însemnările din irealitatea imediată* ale lui M. Blecher, menționate expeditiv, cu o incomprehensiune regretabilă, sînt, oricum, superioare literar volumului *Zile de lazaret* ale lui G. Banea, elogiat, în opoziție cu ele[2].

O cauză a receptivității limitate, de care criticul dă dovadă, poate fi un anumit eticism (și etnicism), nu lipsit de o discretă nuanță religioasă, dorința ca scrierile epice să conțină elemente edifiante. Cronicarul se bucură cînd întîlnește într-un roman „oameni buni"[3], cînd „o lumină bună se irizează peste cruzimile vieții"[4], și se întristează — chiar apreciind cărțile, estetic — cînd nu găsește decît „pămînt, pămînt". Doar asta — „pămînt" — oferă *Donna Alba* a lui Gib Mihăescu: „bogat, năpădit de verdele încins al vegetației bine hrănite, dar respirînd izul acela apăsător pe care ți-l filtrează locurile cu prea multă apă și prea puțin soare"; or, „lumea noastră e însetată de povești în care eroii izbutesc să-și împămînteneasc visul"[5]. *Dumineca orbului* de Cezar Petrescu este „o carte grea, amară ca o otravă"[6]; în ea, oamenii „trec pe lîngă fericire fără să-și dea seama"[7]; în schimb, în *Cheia visurilor* „oamenii [...] nu mai sînt atît de îngenunchiați și frînți de soartă. Nu mai apasă umbra grea a fatalității."[8] O carte de tot modestă, *Republica desperaților*, a lui G. M. Vlădescu, prezentată ca atare, e privită, totuși, cu simpatie, sub cuvînt că implică „o pledoarie timidă pentru bunătate, pentru înțelegere" și astfel introduce „lumină în acest areopag de bestii care e literatura noastră"[9] Ti-

[1] *Gîndirea*, XV, nr. 6, iunie 1936, p. 308.
[2] *Ibidem*, XVII, nr. 5, mai 1938, p. 276-277.
[3] *Ibidem*, XIV, nr. 8, octombrie 1935, p. 432.
[4] *Creatorii și lumea lor*, p. 182.
[5] *Gîndirea*, XIV, nr. 8, octombrie 1935, p. 434.
[6] *Ibidem*, XIV, nr. 1, ianuarie 1935, p. 47.
[7] *Ibidem*, p. 48.
[8] *Ibidem*, XIV, nr. 8, octombrie 1935, p. 433.
[9] *Ibidem*.

tlurile date cronicilor la retipărirea în volumul *Creatorii și lumea lor* sînt de natură să accentueze, în multe cazuri, impresia de îngrădire a criteriului estetic, chiar de subordonare a lui altor criterii *(Sentimentul izolării noastre iremediabile, Între etnic și actualitate, G. M. Vlădescu în căutarea altei lumi, Cînd scriitorii nu știu ce vor, V. Ciocîlteu sau iluzia ultimei izbăviri, Cînd Dumnezeu lipsește, Poezia, singuratică agonie a sufletului)*.

Limitele gustului se declară cu mult mai fățiș în cronicele la volume de versuri, traversate ca de un laitmotiv de constatarea consternată a rarefierii substanței liricii moderne. Aproape nu-i cronică în care criticul să nu deplore faptul că „poezia modernă plutește, inaderentă, pe deasupra apelor sufletului, ca un nor fără nici o consistență", ea avînd „doar fluiditate de forme, convertită în muzicalitate"[1], fiind „plină de lumini hiperboreene, de moduri pure, de licăriri generale, de jocuri secunde, de incantații muzicale"[2], fiind atît de „fluidă, eterată"[3], încît e o fericire cînd urechea, „plictisită de sonoritățile molatice și atît de savant căutate", primește „izbirea cîte unui cuvînt necăutat literaricește, unul din viața noastră de toate zilele"[4]. Nici vorbă, dezolarea încercată în fața supraproducției de poezie efeminată, exangue, este legitimă, ca și aderența la versul răscolit de „energie elementară", urcată din „inima pămîntului"[5], și e un merit deosebit al cronicarului *Gîndirii* denuanțarea alexandrinismului, a „alintării pufoase", descoperite adesea tocmai în unele dintre volumele tinerilor colaboratori ai revistei (Aurel Marin, Iulian Vesper, Teofil Lianu ș.a.), însă deconcertează aplauzele cu care sînt întîmpinate anumite cărți care, dacă nu sînt „eterate", excesiv diafanizate, pătimesc de alte beteșuguri, nu mai puțin mortale. *La poarta din urmă* a lui George Gregorian, mai ales, e înălțată în slăvile cele mai de

[1] *Gîndirea*, XVI, nr. 5, mai 1937, p. 251.
[2] *Ibidem*, XIV, nr. 3, martie 1935, p. 161.
[3] *Ibidem*, XV, nr. 4, aprilie 1936, p. 208.
[4] *Ibidem*, XVII, nr. 1, ianuarie 1938, p. 51.
[5] *Ibidem*, XIV, nr. 3, martie 1935, p. 161.

Cd. 5110 coala 62

sus, fiind așezată — pe „creanga de aur, plină de rod, a marei generații lirice afirmată în istoria literaturii noastre cu puțin înainte și după război" — alături de *Cuvinte potrivite*, de volumele lui Blaga, Pillat și Adrian Maniu, raportată la Eminescu[1]. Mult supraevaluați sînt V. Ciocâlteu, Ilariu Dobridor, Ștefan Stănescu, Iulian Vesper (pentru *Poeme din Nord*), Teofil Lianu (pentru *Curcubeu peste țară*). În schimb, asupra lui Ion Barbu sînt formulate foarte nete rezerve[2]. Notabile sînt, în cronicile de poezie, numeroase observații de amănunt exacte, contribuții efective la definirea profilului specific al unor poeți, la separarea părții valide a operei lor de cea caducă. Devotat versului de expresie clasică, criticul scrie cu pătrundere despre Voiculescu, Pillat, Davidescu, Crainic, nu fără a se dovedi sensibil și la unele sonuri ale poeziei emancipate de vechile canoane (Blaga, Cotruș, Beniuc). Paginile cele mai rezistente ale criticii lui Ovidiu Papadima trebuie însă căutate, neîndoios, în cronicile la volume de proză, în care și influența receptată de autor din partea *Gîndirii* iradiază mai rar și mai palid.

După retragerea lui Ovidiu Papadima, oficiul de cronicar literar este preluat de către o mulțime de dilețanți ai profesiei (Vintilă Horia, Mariella Coandă, Pan. M. Vizirescu, Septimiu Bucur, Ion Sân-Giorgiu, Ștefan Baciu, Constantin Stelian, Emilian Vasilescu, Șt. Zissulescu), spre a fi trecut abia în octombrie 1940 unui specialist, **Octav Șuluțiu.** Critic de formație laică, liberală, neîncatenat de dogme, franc în rostirea opiniilor, acesta din urmă analizează cărțile fără idei preconcepute, liber față de ideologia și politica grupării gîndiriste, cronicile lui introducînd astfel un sunet străin în publicistica revistei, perfect încadrată acum în tonalitatea propagandei regimului dictatorial. De aceea, probabil, nici nu deține rubrica decît timp de un an, pînă în noiembrie 1941. Succesorul său, **Nicolae Roșu,** și principalul secundant al acestuia, ubicuul Petru P. Ionescu, scriu întru totul la unison cu stilul și concepția generală a

[1] *Gîndirea*, XIII, nr. 8, decembrie 1934, p. 361.
[2] *Ibidem*, XIV, nr. 5, mai 1935, p. 276-277.

publicației. Vechi colaborator al *Gîndirii*, dar neofit al cronicii literare, N. Roșu era de mult, și continuă a fi, unul din condeiele cele mai huliganice nu doar ale revistei, ci ale întregii prese fasciste. Toate articolele lui sînt îmbîcsite de cele mai contestabile, mai antiștiințifice, obscurantiste și reacționare idei. Misticism tenebros, rasism, antidemocratism, acestea sînt coordonatele scrîsului său. În cronici, atitudinile politico-ideologice nu se exprimă, totuși, întotdeauna cu aceeași virulență ca în articole, pentru bunul motiv că obiectul nu o permite. Recenzînd volume ca *Împlinire* de Ion Pillat, *Renașterea* de N. Davidescu, *Amiază* de George Dumitrescu, *Dincolo de pădure* de Emil Giurgiuca ori *Hanul roșu* de V. Beneș, cronicarul nu avea, practic, cum să-și reverse otrăvurile, și cititorul descoperă cu surprindere că publicistul turbulent, cîrcotaș, e în stare să articuleze fraze decente, observații pertinente, chiar fine, dovedindu-se un om citit, divers informat și nu lipsit de sensibilitate literară. De îndată însă ce i se ivește ocazia, redevine dement. Apariția *Istoriei literaturii române*... a lui G. Călinescu declanșează în el toate resorturile unei instinctualități nesupravegheate, și, schimbînd stiloul în ciomag, cronicarul se năpustește asupra monumentalei opere cu violența primară a canaliei din uliți. Cartea e declarată „imunda secreție a unui creier anormal", „subiect de scandal și de controverse", „document al trădării", „învălmășire dezordonată și necontrolată de fișe, date și informații incomplete sau false". Autorul: „șarlatan de iarmaroc", care „își ridică pe umerii de hamal un cap impertinent și agresiv", „procurorul semitismului literar", „trădător", „delincvent", „bîrfitor", „impostor" ș.a.m.d. Concluzia: „vinovatul să fie pedepsit", „să fie dat afară din învățămînt", „prins" și „pus în cămașă de forță"[1]. Iată la ce nivel a ajuns să se coboare — pînă și prin cronicarul ei „literar" — o revistă zisă de „cultură". Cînd într-o publicație se pot tipări asemenea abjecții, este clar că zilele ei sînt numărate.

[1] *Iarăși cazul G. Călinescu*, în *Gîndirea*, XXI, nr. 9, noiembrie 1942, p. 529-530.

Dacă i-a lipsit cronicarul literar de înaltă calificare permanent, *Gîndirea* a izbutit, în schimb, să angajeze pentru celelalte cronici (dramatică, plastică, muzicală) — nescutite nici ele de avataruri — critici de prim rang. Cronica dramatică este preluată de timpuriu (nr. 9, din 5 decembrie 1922) de către **Ion Marin Sadoveanu.** Sub titlul *Drama și teatrul,* acest cărturar cu larg orizont, romancier, dramaturg și teatrolog înregistrează și judecă fenomenul dramaturgic și teatral, timp de aproape opt ani, cu obiectivitate și competență. Cu vocație de pedagog (vădită și în vasta sa activitate de conferențiar), criticul face din rubrica deținută o catedră, instruindu-și cititorii asupra valorilor perene ale dramaturgiei universale, oferindu-le criterii de apreciere diferențiată a operelor jucate pe scenele bucureștene, în funcție de adîncimea umană și înălțimea realizării artistice, sprijinind creația autohtonă veritabilă, relevînd în ce măsură și în ce chip spectacolul a pus în valoare calitățile sau a parvenit să camufleze defectele unei piese. Preocupat cu precădere de textul dramatic, I. M. Sadoveanu publică în *Gîndirea* cronici ce reprezintă adevărate inițieri în operele unor clasici ai teatrului românesc și universal (Caragiale, Shakespeare, Molière, Racine, Schiller ș.a.) și în acelea ale făuritorilor literaturii dramatice moderne (Ibsen, Strindberg, Wedekind, Bernard Shaw, Pirandello etc.), alături de altele, în care producțiuni de simplă virtuozitate sau de-a dreptul frivole *(Kean* de Kasimir Edschmidt, *A iubi* de Paul Geraldy, *Trecutul* de G. de Porto-Riche, chiar *Lorenzacio* de Musset, *Societatea* de Galsworthy ș.a.) sînt așezate la locul cuvenit fiecăreia. Același tratament este aplicat și lucrărilor românești. Prețuire superlativă pieselor lui Blaga *(Tulburarea apelor, Meșterul Manole),* Adrian Maniu *(Lupii de aramă),* G. Ciprian *(Omul cu mîrțoaga),* Gib I. Mihăescu *(Pavilionul cu umbre),* precum și (exagerat) *Mușcatei din fereastră* a lui V. I. Popa ; atitudine binevoitoare față de dramatizarea de către M. Sorbul a lui *Don Quijotte,* de către I. Pillat și Adrian Maniu a lui *Dinu Păturică* și a basmului *Tinerețe fără bătrînețe,* tot astfel față de scrieri precum *Manechinul sentimental* și *Allegro ma non troppo* de I. Minulescu, *Domnișoara Nastasia* de G. M. Zamfirescu, *Cuib de viespi* de Al. Kiriței ; atitudine îngăduitoare față de *Masca* de Ion Sân-Giorgiu, *Biruitorul* de A. Băbeanu și V. Russu-Șirianu, *Thebaida, Fantoma celei care va veni* de Victor Eftimiu, *Isus* de N. Iorga ; aspră față de *Făt-Frumos* de Horia Furtună, *Glafira* de V. Eftimiu, *Nae Niculae* de G. Ciprian, *Luminița* de Ticu Archip ; radical negativă, inclementă, față de *Bizanț* de Mircea Dem. Rădulescu, *Copelia* de Nona Ottescu, *Papagalii* de Const. Rîuleț ; sarcastică față de *Mitu Boierul,* dramatizare de Dan și Sfetescu. Nu lipsesc unele supraestimări, atît în cazul cîtorva piese străine *(Pămîntul morții* de Fr. Curel, *Rateții* de N.R. Lenormand), cît și al unora autohtone (de ex. *Meșterul Manole* de O. Goga), însă în covîrșitoarea majoritate judecățile cronicarului au fost confirmate de instanța supremă a timpului.

Principalul merit de ordin cultural-istoric al cronicii lui I.M. Sadoveanu l-a constituit permanenta pledoarie pentru punerea în scenă a pieselor românești de primă valoare, inclusiv și mai cu seamă a celor contemporane, a căror montare implica inovație scenică, joc mai subtil, mai rafinat, îndrăzneală, înfrîngerea inerției, rutinei.

„Ei bine — scrie, de pildă, cronicarul, într-un număr din 1925 —, nu se poate admite ca atunci cînd d-nii Sfetescu și Stempo găsesc încurajare și aprobare pe baza unei subjudecăți care seamănă grozav a părtinire sau cel puțin a mentalitate reacționară, un Adrian Maniu sau Lucian Blaga să nu poată poposi, în dramă, într-un luminiș al atenției publicului românesc".

Formulînd cu maliție presupunerea că „nimeni nu și-ar lua sarcina [...] dovezii imposibile" a superiorității unor improvizații ca *Bizanț, Mitu Boierul* sau *Niță Galantonul* față de *Tulburarea apelor* sau *Meșterul,* criticul conchide, sarcastic :

„În fața argumentului de bază : dramă românească, în care ultimele manifestări înlocuiesc drama prin literatură românească mai mult sau mai puțin dramatică, Blaga, Maniu și alții au tot atîtea drepturi la sprijinul

Teatrului Național cît cel puțin d-nii Sfetescu, Mircea Rădulescu și Stempo".[1]

I. M. Sadoveanu retrăgîndu-se de la *Gîndirea* în 1930 (ultima colaborare: nr. 5), cronica spectacolelor este ținută interimar de **Paul Sterian**, care îi imprimă o pecete gîndiristă, pînă atunci inexistentă (v. interpretarea piesei *Fata Ursului*, nr. 12, 1930), și uneori o subordonează unor calcule de grup, lăudînd, bunăoară, peste măsură *Ovidiu* de N. Iorga — și de **G. M. Zamfirescu** (oct. 1931 — aprilie 1932), ale cărui articole cuprind mai mult impresii de scriitor decît analize critice. Acestuia din urmă îi succede pentru cîțiva ani (mai-iunie 1932 — aprilie 1936) **Toma Vlădescu**, care scrie o critică de gust, și anume de gust capricios și de țîfnă, mărturisind că „Bernard Shaw nu ne-a sedus niciodată și ne-a fost totdeauna greu să pricepem cum acest irlandez, ale cărui glume de spirituală cafenea ajung greu pînă la cinismul sau pînă la sarcasmul pe care le-ar voi, cum a ajuns el, într-adevăr, să uzurpe suprafața pe care o are în teatrul și literatura de azi"[2], și susținînd, în schimb, că „*Knock-out* al d-lor Gustav și Crețoiu merită oricîtă îndulgență, adeseori chiar merită mai mult", căci „tinerii autori — actori (mi se pare) au scris o piesă amuzantă, cîteodată emoționantă și care, pe legea mea, nu este rea deloc" ba e chiar „frumoasă", așa că „trebuie văzută"[3]. Stilul e de foileton de gazetă veselă: eminamente oral, debordant, flecar, de o spumozitate gasconă, nu o dată impertinent („Dacă nu-mi dați la teatru decît ce știu, ce trăiesc, în cel mai plat mod posibil, și ce văd — atunci *merci !*, rămîn acasă și citesc pe Racine sau pe Caragiale..."[4]; „Am ajuns la *Licurici* — cu spaimă. E o abjecțiune, care va trebui înjurată mereu, mult — chiar amintirea ei..."[5]; „În sfîrșit, *Sînge luminos* sau *Sîngele lui Minos*, sau *Minos sîngerosul*, cum vreți să-i spuneți, e tot aia: o tragedie de N. Iorga — *et c'est tout dire !* De ce și-o

[1] *Tablete*, în *Gîndirea*, V, nr. 2, iunie 1925, p. 63.
[2] *Gîndirea*, XIV, nr. 3, martie 1935, p. 165.
[3] *Ibidem*, XIV, nr. 1, ianuarie 1935, p. 56.
[4] *Ibidem*, XIV, nr. 10, decembrie 1935, p. 532.
[5] *Ibidem*, p. 533.

fi alegînd d. N. Sofocle tocmai primăvara pentru crimele lui teatrale nu pricep. Atîta timp cît vom mai fi contemporani cu d-sa [...nu e nici o scofală ![1]] să nu așteptăm iertare"[2].) Tonul de bășcălie începe chiar din titluri: „*Teatrul Național, — Ion Anapoda*, comedie amară (foarte amară — n.r.) de G. M. Zamfirescu"[3]. „...*Sînge luminos* (mi se pare), tragedie anuală de d. Nicolae Sofocle."[4] Eseurile lui Toma Vlădescu (*Poezia lui V. Voiculescu, Menirea intelectualilor sau despre o altă trădare a lor, Despre spiritul eroic și celălalt* etc.): lungi și apoase. Incomparabil mai consistente acele, consacrate în special „fenomenului englez", ale amicului și succesorului său la cronica spectacolelor (după un interimat Ion Diacu, Vintilă Horia ș.a.) **Dragoș Protopopescu**. Cronicile acestuia sînt tot umoristice. De un umor, însă, deosebit de acela, plebeu, al lui Toma Vlădescu: mai sec, englezesc: „*Timon din Atena* e cea mai proastă piesă a lui Shakespeare. Pe cînd *Timon II*, cea mai bună a lui Sân-Giorgiu. Cît despre Molière, nici nu mai vorbesc. N-a scris nici un *Timon*. Deci superioritatea autorului român e evidentă."[5] „...Toți ceilalți comici ai noștri — cu excepția lui Ion Manu [...] — sînt comici cuminți, care te lasă în pace. Îi simți ascunși după un cămin și venind la teatru fiindcă au și ei meserie pe lumea asta. Finita la comedia, îi vezi înfășurînd un pește afumat într-un ziar și spunînd unei femei grăsune de la casă hai, Săftico, să mîncăm și noi

[1] Nu cu multă vreme înainte, publicistul scria despre Iorga altfel: „Dacă însă trebuie să ne gîndim, cu Carlyle, că eroul este omul care duce după el timpul său, societatea în care trăiește, atunci cu siguranță Niculae Iorga, a cărui ființă covîrșitoare domină de mai bine de trei decenii toată viața românească, este un erou și este, poate, în sensul lui Carlyle adaptat lumii românești, singurul erou *național*" (*Prefață pentru o Legendă a lui N. Iorga*, în *Gîndirea*, XI, nr. 6-8, iunie-august 1931, p. 258).
[2] *Gîndirea*, XIV, nr. 5, mai 1935, p. 278.
[3] *Ibidem*, XIV, nr. 3, martie 1935, p. 164.
[4] *Ibidem*, XIV, nr. 5, mai 1935, p. 277.
[5] *Hamlet, Timon II și alți Shakespeari*, *Ibidem*, XX, nr. 9, noiembrie 1941, p. 509.

ceva, — și cu asta comedia lor într-adevăr a luat sfîrșit."[1]

Reluată, începînd din penultimul număr al anului 1943, de I.M. Sadoveanu, cronica dramatică revine — în pragul apusului revistei — la seriozitate.

Omologul lui Ion Marin Sadoveanu pe tărîm plastic, **Oscar Walter Cisek,** i-a fost și un emul pasionat întru sprijinirea valorilor autentice. Timp de șase ani și mai bine (mai 1923 — noiembrie 1929), cît a ținut cronica, autorul *Tătăroaicei* (prozator dublat, asemenea creatorului lui Iancu Urmatecu, de un fin critic de artă), și-a îndeplinit misia (ca de altfel și la celelalte publicații la care a colaborat : *Ideea europeană, Cugetul românesc, Klingsor* ș.a.) exemplar, acționînd cu perseverență pentru impunerea în conștiințe a numelor mari ale picturii și sculpturii contemporane și discreditarea falșilor maeștri. Gustul său intim mergea mai mult spre arta de tendință clasicizantă, preferînd impresionismului vaporos linia precisă, conturul clar, forma, neagreînd experimentările **avangardiste („...nu ne vom** lepăda de religia veche înainte ca cea nouă să fi fost creată, [...] arta nouă e pînă acum arta programelor, nu a creatorilor"[2]. dar acest fapt nu l-a împiedicat de a fi receptiv la toate manifestările superioare ale talentului. Oscar Walter Cisek scrie cu admirație exultantă despre Petrașcu și Pallady, despre Camil Ressu și Marius Bunescu, Hans Eder și Iser, despre Brâncuși, Milița Pătrașcu și O. Han, H. Catargi și Francisc Șirato, Ștefan Dimitrescu și I. Theodorescu-Sion. La acesta din urmă prețuiește superlativ nota de specific național („Sînt munții României, presărați cu păduri întunecoase, cu stîni, cu bolovani, care ne vorbesc cînd privim aceste complexuri închegate de viață. Ele înseamnă în pictura noastră cel mai opus contrast față de pînzele lui Grigorescu și sînt, totuși, atît de românești ! Iar românii din compozițiile domnului Theodorescu-Sion au crescut ca plantele din aceste peisagii. Prin vinele lor curge

[1] *Iancovescu sau plăcerea de a fi inteligent*, în *Gîndirea*, XXI, nr. 1, ianuarie 1942, p. 50.
[2] *Gîndirea*, IV, nr. 7, 15 ianuarie 1925, p. 219.

sucul gliei românești, care altădată s-a prefăcut în legendele întunecoase ale munților noștri, în doine copleșite de asprimea pămîntului și de toamnă"[1]), nu fără a preciza că respectiva notă rezidă în altceva decît în etnografic : „Nu elementele etnografice, care însemnează chiar un pericol [...], dau un caracter național acestei arte, ci concepția întreagă a compozițiilor, felul de a vedea și împărți spațiul, alăturarea rapsodică și ritmică a planurilor de culoare. [...] Felul cum linia susține și scoate în relief culoarea, razele diagonalelor de lumină ce-și au mai întotdeauna centrul în afară de spațiul compozițiilor [...] ne spun mai mult decît toate iile, fotele și carele cu boi despre o legătură interioară și profundă între pictor și duhul pămîntului românesc."[2] Prețuirea nu exclude, în cronicile lui O. W. Cisek, dezvăluirea imperfecțiilor, și, relevînd cu entuziasm calitățile creației unor artiști precum Tonitza, Steriade, Dărăscu, Sabin Popp, Corneliu Medrea, criticul semnalează totodată ceea ce, după impresia sa, reprezintă insuficiență sau tendință greșită ; exprimă rezerve, dă sugestii. În general, cronicile sînt foarte analitice, adevărate studii, necuprinzînd în consecință nici laude fără acoperire, nici reproșuri neargumentate. Se poate observa doar o asprime cam excesivă față de activitatea unor pictori și, mai rar, o ușoară supraestimare a altora. Dacă vehemența tonului împotriva unui Kimon Loghi e de înțeles („maestrul Loghi a atins o culme. Aceea a mediocrității"[3]), după cum justificată apare desființarea unor H.F. Cornescu, Ionescu-Doru[4], găsim excesiv refuzul de a recunoaște lui Octav Băncilă sau lui Artur Verona orice merit („Cine mai crede că domnii Verona, Grant, Băncilă și alții de felul domnului Kimon Loghi sînt artiști [...] se înșeală amarnic"[5]), iar rezervele față de un D. Ghiață, foarte rar pomenit, sînt poate prea mari. A spune pe de altă parte, că Rodica Maniu este „una dintre cele mai de seamă artiste, cu opera

[1] *Gîndirea*, IV, nr. 8, 1 februarie 1925, p. 252.
[2] *Ibidem*, VI, nr. 1, februarie 1926, p. 42-43.
[3] *Ibidem*, IV, nr. 9, 15 februarie 1925, p. 281.
[4] *Ibidem*, III, nr. 14, 5 aprilie 1924, p. 361.
[5] *Ibidem*, IV, nr. 11, 15 martie 1925, p. 340.

căreia se poate mîndri țara noastră"[1], e cam prea retoric, deci puțin convingător, iar „marele pictor român Theodorescu-Sion"[2] e o formulare emfatică.

După plecarea lui Oscar Walter Cisek, cronica plastică e menținută pe aceeași linie a seriozității, responsabilității și stimei față de adevăratele valori naționale de către **Aurel D. Broșteanu,** care practică îndeosebi o critică de entuziasm. Obiectul acestei critici sînt, în afară de artiști consacrați (Milița Pătrașcu, Pallady, Bunescu, Iser, Hans Eder, P. Iorgulescu-Yor, Theodorescu-Sion ș.a.), mai tinerii, pe atunci, Micaela Eleutheriade, Lucia Demetriade Bălăcescu, Margareta Sterian, Al. Ciucurencu ș.a., precum și o seamă de debutanți ce n-au răspuns așteptărilor (Florența Pretorian, Șerban Zainea, Gh. N. Naum, I. Negulea). Magistratura sa durează pînă în iunie 1936, nu fără dese și uneori lungi întreruperi, pe durata cărora e înlocuit de Tache Soroceanu, V.I. Popa, Paul Sterian, Mac Constantinescu, Ernest Bernea și mai ales Al. Busuioceanu. Nici unul dintre aceștia n-a scris în spirit gîndirist. Ultimul cronicar, cu oarecare continuitate, **V. Beneș** (1941, 1943), care e și cel mai critic, pledează chiar explicit în favoarea „modernismului", fără a se declara, e drept, pentru „modernismul cu orice preț": „Aceste observații nu sînt o pledoarie pentru modernismul cu orice preț. Dar trebuie să fie lămurită problema: arta este și ea pe-o linie de evoluție, atît ca reprezentare, cît și ca trăire. Dacă fiecare artist rămîne la capitalul moștenit și-și ucide voit orice îndemn spre alte zări, desigur că arta se va învîrti la infinit într-un cerc vicios, promovînd doar un decadentism al unor forme prea mult întrebuințate."[3]

Cronică muzicală *Gîndirea* a avut doar incidental, la intervale de ani. Ea poartă semnătura lui **G. Breazul**[4], căruia îi aparțin și aproape toate articolele cu caracter mai general pe teme de muzică. Lait-motivul tuturor materialelor publicate în revistă de către distinsul muzicolog este pledoaria pentru o creație muzicală originală, neînfeudată modelelor și modelor străine, pătrunsă de „caracteristicul românesc". Viața muzicală trebuia, după G. Breazul, organizată și orientată astfel încît creația cultă și cea populară să nu fie despărțite printr-o prăpastie ci, dimpotrivă, să comunice, prima trăgîndu-și neîncetat seve nutritive din cealaltă. Se impunea, în consecință, strîngerea folclorului muzical, popularizarea și valorificarea lui, acțiune ce s-a și întreprins, datorită tocmai silințelor sale, realizîndu-se o bogată arhivă fonogramică[1].

Avînd în fiecare articol cuvinte de admirație pentru bogăția și frumusețea muzicii populare autohtone, criticul consideră că ignorarea acesteia și, în genere, îndepărtarea de spiritualitatea națională nu poate duce decît la secarea însești potențelor creatoare, la transformarea activității componistice în exercițiu steril. Lăsîndu-se „încătușat de interesul experiențelor tehnice de aiurea", „artistul creator român este smuls din ambianța sa firească și izolat de ceea ce s-a numit, atît de frumos, duhul pămîntului. Dar acest fapt paralizează și nimicește însăși capacitatea sa creatoare. În mod imperativ, creatorul este chemat să dea o formă artistică proprie realității spirituale a mediului său social, dacă nu vrea ca productul său artistic să dispară ca un zadarnic joc de fantasme."[2] Este incontestabil, susține muzicologul, că „universalitatea — nu cosmopolitismul [...] — operei de artă nu se poate săvîrși decît tocmai prin prizma națională, prin conceperea operei de artă ca un product răsărit și realizat într-o ambianță psihică românească, sub condițiunea unui auditor, în primul rînd, român"[3]. Am relevat în altă parte[4] că, în concepția lui G. Breazul, românescul nu implică orto-

[1] *Gîndirea*, IX. nr. 4, aprilie 1929, p. 158.
[2] *Ibidem*, p. 157.
[3] *Ibidem*, XX, nr. 6, iunie 1941, p. 332.
[4] O singură dată (nr. 1, ianuarie 1935) cronica muzicală (o recenzie, de fapt, la Emanoil Ciomac, *Viața și opera lui Wagner*) e semnată de altcineva: Dan Botta.

[1] Cf. G. Breazul, *Arhiva fonogramică*, în *Gîndirea*, X, nr. 10 octombrie 1930.
[2] *Note asupra școlii muzicale românești*, *Ibidem*, VI, nr. 5-6, mai-iunie 1926, p. 191.
[3] *Concepțiile dominante în muzica românească de azi*, *Ibidem*, XI, nr. 1, ianuarie 1931, p. 35.
[4] V. mai sus, p. 167-168.

doxismul. Însă valoarea muzicii bisericești e recunoscută și subliniată de critic. Nu fără observația că, în trecut, „muzica religioasă a ortodocșilor noștri a fost lipsită de două puternice mijloace de expresiune: polifonia și timbrul instrumentelor, elemente de hotărîtoare influență în evoluția muzicii" — și că, în momentul în care scria, conducerea, funcționarea și orientarea corurilor bisericești erau „mai degrabă factori de stînjenire a educației muzicale în popor"[1]. Așadar, autohtonism, nu însă aservit ortodoxismului! Asemenea celorlalți critici de artă, G. Breazul a scris, precum se vede, în *Gîndirea* întru totul independent de ideologia gîndiristă.

[1] *Note relative la corurile de biserică*, în *Gîndirea*, X, nr. 8-9, august-septembrie 1930, p. 303.

„GÎNDIREA" ÎN CONTEXT NAȚIONAL ȘI UNIVERSAL

Acesta fiindu-i cuprinsul, ce loc ocupă *Gîndirea* în istoria culturii românești? Ce a fost „gîndirismul"?

Apărută într-o clipă istorică de emergență a potențelor creatoare. după o reprimare a lor, drastică, impusă de război, revista a atras în jurul ei, de la început, asemenea unei forțe magnetice, scriitori și oameni de carte de pe tot întinsul țării întregite, de toate formațiile. Faptul că își avea sediul la Cluj, capitala unui ținut aflat pînă de foarte curînd sub stăpînire străină, era, pentru cei solicitați să colaboreze, un motiv în plus de a da concurs, cu însuflețire, noii publicații. *Gîndirea* devine o agora a celor mai diferiți scriitori, de la sămănătoriști și neosămănătoriști, precum Cezar Petrescu, Ion Sân-Giorgiu, Emanoil Bucuța, Teodor Murășanu, la exponenți (sau foști exponenți) ai mișcării de avangardă, ca Ion Vinea, Adrian Maniu, Tudor Arghezi, G. Bacovia, Ion Minulescu. Asemenea, altădată, *Familiei* lui Iosif Vulcan, asemenea, înainte de război, *Luceafărului*, nou apăruta revistă ardeleană își face o ambiție și un titlu de cinste din reunirea în paginile sale a energiilor creatoare celor mai diverse, de pe toate meleagurile românești.

Eclectică, în etapa inițială, clujeană, ca și după aceea, un timp, *Gîndirea* tinde, totuși, încă din primul an, să-și traseze o direcție, prilej pentru o seamă de redactori și colaboratori (Lucian Blaga, Cezar Petrescu, Nichifor Crainic, Tudor Vianu, G.M. Ivanov

ș.a.) de a-și confrunta punctele de vedere — divergente — în discuții colegiale aprinse, uneori cu pronunțat ascuțiș polemic, vreme de cîțiva ani, pînă în 1926, cînd, înlocuindu-l, practic, pe Cezar Petrescu la conducere, Nichifor Crainic imprimă publicației o linie directoare tot mai precisă. Revista încetează, treptat, de a constitui un loc de întîlnire al talentelor și inteligențelor de orice orientare, devine domeniul — tot foarte încăpător, cîtva timp, însă, oricum, delimitat — al unei anume orientări. Drept primă urmare, cercul inițial de colaboratori se restrînge. Pe măsura cristalizării programului, clivajul dintre principiile înscrise în el și o parte a literaturii tipărite în revistă se relevă cu tot mai izbitoare evidență, situație ce nu va putea, desigur, să dăinuie la infinit. Majoritatea scriitorilor și eseiștilor fără afinități cu liniile directoare ale publicației își încetează colaborarea încă înainte de 1926. Unii, puțini (I. Minulescu, Al. Philippide), și-o continuă, intermitent, chiar după 1930, însă creația lor rămîne, obiectiv, cu totul în afara cîmpului gravitațional al spiritualității *Gîndirii*.

Dacă ar fi să ilustrăm raporturile cu *Gîndirea* ale colaboratorilor ei, într-un tablou sinoptic, acesta s-ar înfățișa ca un sistem de cercuri concentrice. Cercul cel mai periferic ar reuni autori care au scris la *Gîndirea* incidental, fiind străini cu totul de atmosfera ei intelectuală: Ion Minulescu, Ion Vinea, Al. Philippide, Al. O. Teodoreanu, N.M. Condiescu ș.a. În următorul cerc, ar intra acei colaboratori care, deși de formații și orientări sensibil deosebite de acelea ale echipei nucleare, au sprijinit revista substanțial, multă vreme, unii deținînd înăuntrul ei rubrici de primă importanță (Tudor Vianu, I.M. Sadoveanu, Oscar Walter Cisek, Fr. Șirato, G. Breazul, Dan Botta). Un al treilea cerc ar include scriitori ca Mateiu Caragiale, Gib Mihăescu, Aron Cotruș, Ion Petrovici, G. Călinescu, care au colaborat la *Gîndirea* masiv, fără ca literatura lor să aibă afinități profunde (însă avînd anumite tangențe) cu mediul ei spiritual, și cu atît mai puțin cu doctrina ei. Mai aproape de centru s-ar afla cercul literaților de orientare neosămănătoristă și, mai în genere,

tradiționalistă, însă ne- sau doar superficial „gîndiriști": Cezar Petrescu, Victor Ion Popa, Emanoil Bucuța, D. Ciurezu, Radu Gyr, N. Crevedia, Virgil Carianopol ș.a. Și mai înăuntru s-ar situa cercul poeților de frunte (L. Blaga, Adrian Maniu, Ion Pillat, V. Voiculescu), care — ei — au imprimat literaturii *Gîndirii*, independent de orientarea doctrinară a publicației, caracterele sale definitorii. În fine, în plin centru, în imediata vecinătate a doctrinarilor (Crainic și ceilalți), ar trebui plasați gîndiriștii dogmatici, ortodoxiștii, un Sandu Tudor, un Paul Sterian, un Donar Munteanu. Tot aici și-ar găsi locul — nu prea încăpător — și Victor Papilian.

„Gîndiriștii", precum se vede, sînt extrem de diferiți și, în consecință, „gîndirismul" în înțeles literal nu înseamnă nimic. A utiliza termenul în această accepție nediferențiată, a desena adică prin el totalitatea faptelor de creație și a ideilor desfășurate în spațiul revistei pe care o cercetăm ar echivala cu perpetuarea unei confuzii grave, de pe urma căreia corifeii ideologici ai gîndirismului, străduindu-se din răsputeri să o producă, au încercat în epocă să tragă profituri de ordin moral, prin acreditarea impresiei că întreaga cultură națională a timpului ar fi fost orientată de respectivul curent. În caracterizarea și aprecierea direcției reprezentate de *Gîndirea* trebuie ținut neapărat seama, înainte de toate, de existența a două perioade foarte distincte în biografia publicației: cea eclectică, din primii aproximativ cinci ani, și cea următoare, care se divide, la rîndul său, precum s-a putut constata din expunerea istorică din primul capitol, în mai multe etape. Trebuie apoi operată o distincție clară între doctrina gîndiristă, cristalizată în articole de directivă, și literatura (în sens larg) apărută în *Gîndirea*. Dacă definim „gîndirismul" în funcție de curentul ideologic al cărei promotoare a fost publicația scoasă de Nichifor Crainic, obținem o imagine a lui cu totul diferită de aceea ce se va întocmi în cazul că pornim de la poezia, proza și eseul de calitate adăpostite în paginile *Gîndirii*. Diferită pînă la opoziție! Ideologia revistei este net reac-

ționară și ca atare nu merită alt tratament decît o condamnare totală și fără echivoc. Creația literară majoră, inclusiv, în parte, cea de natură eseistică, inspiră — nu doar în virtutea realizării artistice, ci, în bună măsură, și a spiritului de care e pătrunsă — o stimă neprecupețită, fiind o componentă medulară a culturii viabile produse în perioada interbelică. Nesuportînd reducerea la același numitor, literatura și ideologia *Gîndirii* nu sînt, totuși, entități fără nici un fel de relație între ele. Un climat al *Gîndirii*, am mai spus-o, a existat, și anume unul propice, pe de o parte, creației orientate spre universul spiritual autohton — creație de structură modernă, totuși —, pe de alta, gîndirii speculative antiraționaliste, preocupărilor spiritualist-metafizice, interesului pentru spiritualitatea arhaică, adînc impregnată de religiozitate, precum și pentru experiențele mistice și religioase în general. Preocupări comune pot însă duce, și în cazul concret au dus efectiv, la rezultate opuse. Literatura poate recolta motive și imagini de oriunde, fără a fi prin aceasta aservită domeniului frecventat. „Socot — îi scria Lenin lui Gorki — că artistul poate găsi în orice filozofie multe lucruri folositoare pentru el" și preciza că pot fi extrase concluzii valide — revoluționare chiar — „dintr-o filozofie fie ea și idealistă"[1]. Ideologia, în schimb, nu are cum scoate concluzii acceptabile dintr-o gîndire structural antiștiințifică altfel decît negînd-o ca atare. Ceea ce doctrinarii gîndiriști n-au făcut, ba, dimpotrivă, au reliefat și exaltat exact ce e mai tenebros și nociv atît în cultura trecutelor timpuri, cît și în cea modernă, au preluat și dilatat chintezența obscurantismului conținut în filozofiile și rudimentele de filozofie spiritualistă de indiferent ce sursă.

Ideologia gîndiristă explicită nefiind a tuturor scriitorilor grupați în jurul revistei, nefiind nici măcar a tuturor colaboratorilor foarte apropiați, fiind doar a directorului și a cîtorva fideli, teologi în majoritate, publiciști de a doua mînă, climatul literar specific al

[1] *Lenin despre cultură și artă*, Buc., E.S.P.L.P., 1957, p. 460.

Gîndirii a fost întreținut nu de vreo comunitate de convingeri filozofice sau social-politice, așa ceva n-a existat, ci de o relativă comunitate de preocupări. Relativă, foarte relativă chiar, întrucît — cum s-a văzut — *Gîndirea* a avut colaboratori numeroși (majoritatea scriitorilor timpului) și de orientări divergente. Un „stil" al *Gîndirii* (în accepție foarte largă) poate fi delimitat în temeiul operelor doar ale cîtorva dintre aceștia, prezenți de altfel — unii cu destulă asiduitate — și în sumarele altor periodice. Sursa lui se găsește într-o aplecare specială a unor poeți și dramaturgi (Blaga, Adrian Maniu, Pillat, Voiculescu, Crainic) și, într-o măsură mai mică, și a cîtorva prozatori (Cezar Petrescu, Gib Mihăescu, Victor Papilian), spre zone puțin sau deloc explorate ale realității autohtone. Preocupați de a da creației lor un pronunțat caracter național, acești scriitori se străduiesc să-l obțină prin captarea nu a pitorescului — ținut la mare cinste în sămănătorism — și, în genere, a ceea ce se găsește la suprafață ci a substanței spirituale românești, depozitată mai ales în mitologia populară, fecundată de „duhul pămîntului". Un asemenea program era în concordanță cu orientări contemporane de amploare continentală, cu cele impulsionate de expresionismul german în special, și de altfel formația intelectuală a multor colaboratori de bază ai *Gîndirii* (Blaga, Crainic, Vianu, I. M. Sadoveanu, Emanoil Bucuța, Aron Cotruș, Oscar Walter Cisek, G. Breazul) a fost nemțească. Prin deosebita receptivitate față de cultura germană, *Gîndirea*, cu toate că s-a pretins — și a fost efectiv, în anumite privințe — continuatoarea *Sămănătorului* și a respins spiritul „Junimii", se situează, volens-nollens, și în linia *Convorbirilor literare*.

Spre a stabili mai exact raporturile, o succintă punctare concluzivă a caracterelor dominante atît ale ideologiei, cît și ale literaturii *Gîndirii* vor fi edificatoare. Reluînd, în calitatea oficială de codirector, apoi director al revistei, idei pe care le formulase și anterior, în eseuri și articole precum *Isus în țara mea*, *Politică și ortodoxie*, *Parsifal*, Nichifor Crainic elaborează,

Cd. 5110 coala 63

în articole publicate în cursul anilor 1926-1929 (*A doua neatîrnare*, *Spiritualitate*, *Sensul tradiției*), tezele de bază ale doctrinei gîndiriste. Puncte de vedere apropiate celor susținute de el — unele chiar identice — formulează Radu Dragnea, Petre Marcu-Balș, Vasile Băncilă, o seamă de eseiști (de nivele intelectuale diferite) alăturați revistei după 1930, precum D. Stăniloae, N. Roșu, Pan. M. Vizirescu. Dintre întemeietorii publicației și colaboratorii săi din primii ani continuă să publice frecvent eseuri teoretice Lucian Blaga și Tudor Vianu. Ideile celui dintîi evoluează paralel cu ale directorului revistei și ale suporterilor săi ; ele sînt pătrunse de un spirit diferit și urmăresc alte obiective, însă prin situarea filozofică în raport cu marile orientări din gîndirea timpului se integrează, totuși, unui tip de spiritualitate învecinat cu acel difuzat programatic de *Gîndirea*. Colaborarea la această publicație a lui Vianu se explică mai curînd prin amiciția sa personală cu unii dintre gîndiriști decît prin vreo afinitate cu gîndirismul, spiritul orientativ al întregii sale opere, fiind, în pofida receptării, la început, a unor influențe din „Lebensphilosophie" și din idealismul german clasic, cu totul altul decît cel de care este condusă ideologia *Gîndirii*. În aceeași situație se află și alți eseiști și critici, printre care Ion Marin Sadoveanu, Oscar Walter Cisek, George Breazul, spre a cita doar nume ale unor colaboratori permanenți. Departe de linia revistei, dar convergentă într-o oarecare măsură cu ea este viziunea ce se detașează din eseistica poematică a lui Dan Botta, din studiile și articolele lui Mircea Eliade.

Cuprinzînd (după ce l-am încercuit, lăsînd afară ce nu ține de el) mediul de idei al *Gîndirii* într-o privire integratoare, discernem un conglomerat de constituienți: unii specifici, particularizanți, alții, proprii și altor curente, românești și universale. Prin aceștia din urmă, gîndirismul se dizolvă — ca ideologie — în larga mișcare europeană idealistă, spiritualistă și irațională din epocă. Prin constituienții specifici, el are afinități cu orientările retrograd-antioccidentaliste derivate din „filozofia vieții" (Spengler, Keyserling), cu neomedievalismul ortodoxist al lui N. Berdiaev, cu concepțiile

rasiste (Gobineau, Chamberlain), cu doctrinele cele mai reacționare, fasciste (Giovanni Gentile, Alfred Rosenberg), cu, mai ales, filozofiile mistice, în primul rînd cu acele întemeiate pe spiritualismul creștin-ortodox. În planul teoretico-religios, curentul e, în bună parte, un direct reflex al speculațiilor teologice ortodoxe contemporane (Bulgakov și Florenski în special), celălalt izvor (comun cu al acestor speculații) fiind gîndirea patristică orientală.

În cadru național, gîndirismul doctrinar reprezintă, în expresie plenară, unul dintre principalele curente ideologice de dreapta. Atribute nucleare : autohtonismul și ortodoxismul. Ele îl definesc și îl delimitează de alte curente de tendință analoagă, cu toate că nu-i sînt proprii în exclusivitate. O mișcare autohtonistă declanșase și *Sămănătorul*, însă lipsită de religiozitate. Ortodoxism se prepară, în perioada interbelică, și la *Cuvîntul* — de către directorul ziarului, Nae Ionescu ; dar un ortodoxism mai abstract, și diletant, deviză politică, fără largi și constante aplicații în sfera culturii. La *Cuvîntul*, ortodoxismul e absorbit de „trăirism", curent ce amalgamează concepții antiraționaliste recoltate din cele mai variate surse. Ortodoxismul *Gîndirii*, dîndu-se, fără nici un temei, drept suprema expresie a autohtonismului, a ținut să se diferențieze nu doar de spiritul nereligios și necreștin, dar și de teologiile creștine neortodoxe, și totodată a căutat să se infiltreze în toate compartimentele și interstițiile culturii. Coborînd din sferele teoriei în acele ale politicii militante, ortodoxismul *Gîndirii* a devenit, asemenea aceluia al *Cuvîntului*, un instrument al politicii de extremă dreaptă. Instrument al politicii de extremă dreaptă în varianta ei naționalist-creștină, cuzistă, celălalt punîndu-se în serviciul mișcării legionare.

Astfel se înfățișează mișcarea ideologică gîndiristă, privită de sus. Scrutîndu-i mai de aproape conținutul, observăm că acesta nu e un tot omogen, ci un vălmășag de idei diferite, contradictorii, asociate silnic. Militînd pentru autohtonizarea tuturor ramurilor culturii și a tuturor instituțiilor, *Gîndirea* a preluat tacit o tendință

ce se înscria în tradiția marilor inițiative ideologice care, de la *Dacia literară* la *Sămănătorul* și *Viața românească*, punctaseră, ritmic, întregul curs al evoluției culturii românești moderne. Însă spiritul în care doctrinarii gîndiriști concepeau autohtonizarea contrazice flagrant partea dinamică, progresistă, din această tradiție. Declanșat de ideologia progresistă a corifeilor revoluției din 1848, curentul numit de Ibrăileanu „național", „istoric" și „poporan" străbate, asemenea unui fluviu, toată cultura secolului trecut (spre a se revărsa, apoi, în aceea a secolului nostru), marcat de momente ce-i potențează cînd unele, cînd altele dintre atributele definitorii. Unii dintre promotori caută să-l direcționeze într-un anumit sens, alții în sens contrar. E ceea ce se petrece pe scară mare la începutul secolului al douăzecilea. Revendicîndu-se din *Dacia literară*, revista *Sămănătorul* vehiculează, prin N. Iorga, un naționalism demofil de tendință conservatoare, instrument, incontestabil, de înflăcărare a conștiinței românești în vederea înfăptuirii idealului național al desăvîrșirii unificării statului, dar, pe de altă parte, și instrument de obstacolare a progresului social. Arborînd același steag, înălțat odinioară de Kogălniceanu și Russo, *Viața românească* depozitează în ideea națională un conținut „poporan". În temeiul acestei idei, revista condusă de Stere și Ibrăileanu pledează pentru emanciparea mulțimilor laborioase, în primul rînd a maselor țărănești, pentru restructurarea (nu din temelii) a societății, pentru reforme. După război, publicația ieșană profesează un autohtonism corelat cu „europenismul". Aceeași, sau foarte apropiată este, sub directoratul lui Cezar Petrescu, și poziția *Gîndirii*. Prin Crainic, *Gîndirea* se declară, însă, pentru un autohtonism izolaționist, disociat de „europenism". De pe pozițiile *Vieții românești*, revista trece pe acelea ale *Sămănătorului*. Reactualizată, ideologia sămănătoristă dobîndește, la *Gîndirea*, accente deosebit de puternice tocmai în acele puncte ce exprimă tendințe net retrograde și obscurantiste. Tot ce e mai înapoiat, mai reacționar, mai absurd în sămănătorism resuscită în doctrina gîndiristă, care se definește

tot mai clar ca expresie a împotrivirii spiritului inert, sclerozat, față de înnoirile istorice necesare și inevitabile. Pentru Nichifor Crainic, cultura românească, dacă era să-și caute un punct cardinal orientativ, nu putea opta, fără pericolul autoanulării, decît pentru „îndreptarea spre Orient, după Orient". Orientarea în sensul opus ar fi fost, după el, „un non-sens" : „Occidentalizarea înseamnă negarea orientalismului nostru, nihilismul europenizat înseamnă negarea posibilităților noastre creatoare". Absent în sămănătorism, cultul Orientului implică, în concepția doctrinarilor *Gîndirii*, starea pe loc, privirea înapoi, refuzul gîndirii științifice, al ideologiilor progresiste, conservarea tuturor dogmelor perimate, menținerea în primitivitate. Componentă esențială a autohtonismului astfel înțeles, „ortodoxismul" capătă un conținut politic ce prevalează asupra celui religios, îl absoarbe, denaturîndu-l. „Ortodoxism", în accepție gîndiristă, nu înseamnă simpla practicare a religiei ortodoxe. Ortodox a fost și Gala Galaction, care, extrăgînd din evanghelii îndemnul la iubirea aproapelui, a militat, de pe poziții creștine, în serviciul umanitarismului și al democrației, al înfrățirii oamenilor, indiferent de limbă și credință religioasă, a colaborat la presa socialistă, în paginile căreia a sprijinit, în 1918-1919, revendicările muncitorilor, a salutat „lumea nouă", întemeiată de revoluția din Octombrie. În înțelesul pe care l-a dobîndit la *Gîndirea*, „ortodoxismul" e o doctrină politico-filozofico-religioasă cu un conținut de clasă burghez reacționar, antidemocratic și profund obscurantist. El s-a vrut, și a fost efectiv, o forță ideologică de opoziție față de întreaga cultură pătrunsă de spiritul Renașterii și al Revoluției Franceze. Idealizînd în special evul mediu bizantin, acest curent și-a făcut din ortodoxie o armă de luptă împotriva raționalismului, împotriva gîndirii libere, împotriva spiritului laic în general, considerate (nu fără temei, de altfel) drept deschizătoare de drum ale concepției materialist-dialectice în plan filozofic, ale democrației și socialismului, în ordinea vieții sociale. Produs al contopirii autohtonismului mărginit, retrograd, cu ortodoxismul neomedievalist, gîndirismul sintetizează și supradimensionează

pînă la teratologic tot ce e mai contestabil, neîntemeiat, depășit, contrar tendințelor evolutive normale în trecutul cultural autohton, încorporînd, în același timp, cele mai obscurantiste concepții despre lume, societate, cultură din gîndirea europeană. Avîndu-și sursele filozofice în gînditori contemporani de cea mai netă orientare antiraționalistă și antiștiințifică, în ideologii regimurilor totalitare de dreapta, gîndirismul se integrează în valul larg de antiraționalism rostogolit în cultura europeană a timpului, ca expresie a capitulării unei părți a gîndirii burgheze în fața necunoscutului, mai ales a celui social-istoric, tot mai impenetrabil pentru ea.

Jalonată înainte de 1930, ideologia gîndiristă capătă în deceniul al patrulea dezvoltări și aplicații vaste în diverse domenii de preocupări : filozofie, sociologie, teologie, estetică — și tot acum parvine la finalizarea politică. Difuzate prin cotidianul *Calendarul* și hebdomadarul *Șfarmă-piatră* în cercuri largi, ideile lui Crainic și ale acoliților acționează în serviciul forțelor de extremă dreaptă, contribuind masiv la dezorientarea opiniei publice, la camuflarea adevăratelor surse ale anomaliilor sociale tot mai accentuate, la subminarea ordinei de stat existente și netezirea drumului către putere a organizațiilor fasciste. Autohtonismul reacționar, izolaționist, devine rasism, ortodoxismul — pavăză teoretică a intoleranței, a politicii de „numerus clausus".

Un număr de ani, pînă după 1935, *Gîndirea* rămîne, în aspectele dominante, o revistă doar de cultură, evită angrenarea directă în vălmășagul politic. Chiar articole teoretice cu caracter doctrinar publică puține, după *Sensul tradiției*, apărut în 1929. Revista traversează, în cursul anilor 1930-1935, ca revistă, o etapă relativ calmă a existenței sale, cuprinsul ei însumează, într-o proporție considerabilă, materiale mai mult sau mai puțin neutre ideologic. Practic, este o publicație aproape eclectică. Nevoită, în mai 1933, să-și sisteze apariția, și-o reia în octombrie al anului următor, cînd își deschide respectivul număr cu o *Mărturisire de credință* a lui Nichifor Crainic, un fel de semnal al viitoarei an-

gajări nemijlocite în luptele momentului. Directorul *Gîndirii* suferise între timp o detențiune, ca suspect de a fi fost amestecat în organizarea asasinării lui I. G. Duca. Starea lui de spirit, în urma acestui episod, explică și tonul citatei *Mărturisiri* și combativitatea crescîndă a revistei, în anii următori. Totuși, *Gîndirea* continuă a-și păstra într-o măsură oarecare, mereu descrescîndă, ținuta anterioară. Aceasta, pînă în 1938 și chiar pînă la instaurarea dictaturii antonesciene, cînd se transformă într-o oficină jalnică a propagandei fasciste. Termenul „gîndirism" ajunge să însemne șovinism, rasism, obscurantism agresiv și — corolarul tuturor acestora — fascism.

Cum a fost posibilă colaborarea la o asemenea revistă a unora dintre cei mai de seamă scriitori ai secolului ? Răspunsul e cuprins în consemnarea de mai sus a metamorfozelor publicației. *Gîndirea* nu a fost aceeași revistă de la apariție pînă la deces, din mai 1921 pînă în iunie 1944, și — precum am notat în altă parte — nu a avut aceiași colaboratori. Angajîndu-se în acțiunea de fascizare a țării, apoi direct în serviciul fascismului, *Gîndirea* n-a parvenit să angajeze și literatura colaboratorilor săi de marcă. Îndepărtarea majorității acestora de revistă, abținerea celor foarte puțini rămași de a tipări în cuprinsul ei altceva decît literatură neaservită politicii regimului sînt indicii ale neaderenței intelectualității românești de bună-credință, inclusiv a reprezentanților ei de formație filozofică neraționalistă, de atitudine conservatoare sau apolitică, la fascism. Dacă o seamă de personalități (Blaga, Vianu, Adrian Maniu ș.a.) sprijină publicația și în etapa imediat următoare închegării doctrinei ortodoxisto-autohtoniste, faptul se explică lesne, dacă îl considerăm în contextul cultural-ideologic deosebit de complex al epocii. Abstracție făcînd de un anume climat afectiv ce se stabilise la *Gîndirea*, din primii ani, de raporturile personale de prietenie între acei ce formaseră echipa de pionierat a revistei, spiritele căutau, în haosul ideologic al timpului, un punct de spriijn, o certitudine, și fiecare le căuta pe cont propriu. A nimeri

direcția justă nu era deloc ușor. Un anumit detașament al intelectualității a reușit, nu-i vorbă, să vadă de la început (sau de timpuriu) limpede și să se orienteze în consecință, militînd pe pozițiile democrației și progresului. În afară de intelectualii marxiști, de o seamă de savanți, scriitori, publiciști direct angajați în lupta revoluționară a clasei muncitoare (Constantin I. Parhon, Lucrețiu Pătrășcanu, N. D. Cocea, Al. Sahia, Mihail Cruceanu, Gaál Gábor, Barbu Lăzăreanu, Miron Constantinescu, Nagy István, M. R. Paraschivescu, Al. Graur, Mihai Beniuc, G. Macovescu ș.a.), numeroși oameni de cultură de formație nemarxistă, dar de orientare progresistă, democratică, au opus, în deceniul al patrulea, ca și mai înainte, rezistență dîrză rasismului, obscurantismului, confuzionismului de toate nuanțele. Unii dintre aceștia se formaseră în atmosfera mișcării socialiste de la sfîrșitul secolului trecut sau a celei din primele două decenii ale veacului nostru (G. Ibrăileanu, Gala Galaction, Emil Isac etc.), alții constituiau (împreună cu unii dintre cei citați) grupări călăuzite de concepții filozofice raționaliste, de un spirit umanitar, democratic, de vederi social-politice avansate sau, în orice caz, lucide : Mihail Sadoveanu, Mihai D. Ralea, Demostene Botez, Iorgu Iordan, Al. Philippide, D. I. Suchianu ș.a. *(Viața românească)*, E. Lovinescu, Victor Eftimiu, Hortensia Papadat-Bengescu, Camil Petrescu, Liviu Rebreanu, Camil Baltazar ș.a. *(Sburătorul)*. Mulți intelectuali, în special din generațiile mai tinere, inclusiv dintre colaboratorii cei mai fecunzi ai *Gîndirii* și ai *Cuvintului* (Petre Marcu-Balș, Mihail Sebastian, între alții), s-au alăturat mișcării democrate și revoluționare în jurul anului 1930, moment istoric de acute frămîntări în viața social-politică a țării și a întregului continent. În condițiile crizei economice din acei ani, contradicțiile de clasă luînd o maximă ascuțime, comparabilă cu aceea de imediat după întîiul război, pozițiile forțelor sociale beligerante delimitîndu-se cu pregnanță, oamenii de carte s-au văzut și ei puși în situația constrîngătoare de a opta. Asistăm, în consecință, la reorientări, la trecerea unor scriitori și artiști dintr-o grupare în alta, la părăsirea de către mulți nu numai

a grupărilor conduse de concepții retrograde, dar și a celor situate pe poziții estetizante sau de frondă juvenilă ineficace. Aproape toți militanții curentelor de avangardă, cei de la *Contimporanul* și cei de la *Unu*, cei de la *Integral* și cei de la *Alge* (Ion Vinea, Ion Călugăru, Geo Bogza, Saşa Pană, Gh. Dinu, H. M. Maxy, Aurel Baranga, Trost, Paul Păun, Gellu Naum, Virgil Teodorescu etc.) se alătură luptei proletariatului. Dislocări similare se produc și în rîndurile oamenilor de știință, ale istoricilor, lingviștilor, filozofilor, ale tuturor categoriilor de intelectuali. Mulți aderă la democrație, la progres, unii la revoluție, în timp ce alții (printre care învățați și creatori de frunte) evită angajarea, se închid în domeniul specialității, publicîndu-și operele sub indiferent ce firmă. Faptul își are explicația, desigur, în formația, în educația respectivilor, însă el se datorește, neîndoios, în bună măsură, și unor grave deficiențe în munca ideologico-organizatorică a celor ce, în perioada respectivă, constituiau avangarda luptei pentru democrație și progres, pentru restructurarea societății.

Pe noi, aici, ne interesează, firește, poziția colaboratorilor *Gîndirii*. O revistă nou înființată grupase în juru-i, îndată după întîiul război mondial, o pleiadă de scriitori atrași de tematica vieții autohtone, de fenomenul românesc, decișI să comunice în expresie inedită, modernă, o viziune a lumii în care să iradieze o spiritualitate națională specifică. Creînd, într-un spirit de emulație intercolegială exemplar, ei tipăresc în *Gîndirea* opere menite să traverseze timpurile. De la un timp, cineva începe să publice în revistă, susținut, articole de doctrină, cu scopul declarat de a lămuri conceptual crezul „gîndiriștilor", a oferi orientării lor un suport teoretic. Respectivele articole sînt construite pe un fundament ideologic precar, principiile lor directoare se dovedesc, la o analiză critică, a fi dintre cele mai contestabile. Însă articolele sînt bine scrise, abil articulate. Formulări sclipitoare, imagini memorabile pot pentru moment, camufla nocivitatea concepției. Și conțin observații subsidiare ascuțite. Semnalează surse de inspirație neexplorate. Nici o ideologie, oricît de reprobabilă prin finalitate, nu este, de la un capăt la altul,

compusă numai din falsuri. Într-un asemenea caz, n-ar avea nici o șansă de a găsi vreo priză în conștiințe. Din articolele lui Nichifor Crainic, scriitorii de mai înainte instalați la *Gîndirea*, cum și unii dintre cei alăturați acelora ulterior, vor fi reținut, precum rezultă din anumite declarații ale unora din ei, dar mai ales din creația tuturor, acele idei care validau teoretic, și stimulau, îndreptarea spre universul moral și spre etosul autohton. Motivația ideologică a pledoariilor în acest sens (pledoarii ce consunau cu propriile lor imbolduri sufletești) îi va fi interesat mai puțin. Dovadă, faptul că, după cum s-a putut vedea, literatura apărută în *Gîndirea* este doar cu totul superficial atinsă de „ortodoxism". Pur și simplu, „ortodoxismul" nu a existat, ca direcție literară; a rămas o formulă fără acoperire, un simplu deziderat al esteticii gîndiriste. Cîteva nuvele și (parțial) piese de teatru teziste ale lui Victor Papilian, cîteva note religioase sau pseudoreligioase în lirica lui V. Voiculescu și Ion Pillat, un număr de poezii efectiv „ortodoxiste" ale lui Sandu Tudor, cîteva pasaje de aceeași marcă într-un volum al lui Paul Sterian, accentele de pietate creștină din versurile unui Donar Munteanu sau ale unui George A. Petre, adresările patetice către divinitate din acele ale lui George Gregorian cîntăresc, în balanța tematică a liricii deceniilor interbelice, prea puțin (dată fiind mai ales realizarea calitativă medie sau de-a dreptul modestă a producției acestor trei din urmă, ca și a celei a lui Sandu Tudor), pentru a conferi poeziei timpului un aspect definitoriu. Crainic însuși, poet al „șesurilor natale", al „darurilor pămîntului", n-a devenit, propriu-zis, oricît ar fi celebrat o „țară de peste veac", „țara lui Lerui-Ler", un liric „ortodoxist" în accepția gîndiristă a termenului; nici măcar el nu și-a aplicat, în literatură, consecvent propria doctrină.

Că lucrurile se înfățișează astfel nu e decît firesc. Sfera creației este mai largă, în general, decît aceea a ideologiei și o ideologie își îngustează sfera de iradiație în arta autentică — de la sine înțeles — cu atît mai mult cu cît îi sînt mai strîmte și mai șubrede te-

meiurile în existența obiectivă. Doctrina literară a *Gîndirii* a influențat, putem spune, pozitiv creația literară și artistică în măsura în care n-a fost doar a *Gîndirii*. Ceea ce e specific gîndirist în gîndirismul literar (acreditarea bigotismului, a habotniciei religioase pravoslavnice, mimarea stilului bisericesc arhaic etc.) constituie partea vătămătoare, caducă a curentului, și ea a rămas la periferia literaturii. Dar gîndirismul (gîndirismul literar) posedă, în afară de constituienții specifici și de elemente de diverse filozofii antiraționaliste străine, fărîme de ideologii literare românești anterioare, pe care și le-a încorporat, mistificate. Furnizorul direct al acestora este sămănătorismul, care le avea, la rîndul său (pe cele valide), de la „curentul național" din veacul trecut, inițiat de *Dacia literară*. Oricît le-ar fi pervertit sensul și deviat finalitatea, gîndirismul n-a parvenit să stîrpească nucleul valid al ideilor — faruri însușite din cultura trecutului: orientarea spre caracteristicul național, valorificarea folclorului și celelalte. Urmînd asemenea principii, colaboratorii de elită ai *Gîndirii* au putut scrie în revistă fără a împărtăși neapărat „ortodoxismul" de fabricație proprie al directorului și mai ales concluziile sale politice. Cînd obiectivul practic al doctrinei gîndiriste — fascizarea — s-a relevat cu claritate, numeroase personalități s-au îndepărtat de publicație; altele au părăsit-o după ce respectivul detestabil obiectiv a fost atins. La remorca fascismului nu se găsește nici o pagină strălucită din literatura apărută în *Gîndirea*. Pagini cenușii, născute moarte, da, însă nici chiar acestea nu sînt multe. Poezia și proza ce umplu revista după retragerea imensei majorități a scriitorilor de talent e, în cea mai mare parte, searbădă, mediocră și submediocră, fără a fi, decît uneori, și îmbibată de otrava ideologiei oficiale a timpului. Publicistica *Gîndirii*, în schimb, este, de pe la sfîrșitul anului 1940 pînă în 1944, aproape în întregime fascizată. Literatură bună și, în același timp, fascistă sau fascizantă nu e de găsit în *Gîndirea* (și nici altundeva), pentru foarte simplul motiv că o ideologie bestială și o adevărată literatură se găsesc în raport de incompatibilitate. Una o exclude pe cealaltă automat.

Chestiunea colaborării la *Gîndirea* a scriitorilor de frunte se poate aborda, desigur, și altfel, din perspectivă inversă. Cum se face că, dînd revistei o anumita doctrină, directorul acesteia a acceptat, în continuare, să publice scrieri fără nici o tangență (unele) cu doctrina respectivă, ba chiar în directă contradicție cu ea? Spre a răspunde, trebuie, și în acest caz, avută în vedere cultura românească în ansamblu, în fiecare dintre etapele istorice parcurse de revistă. Pînă către sfîrșitul deceniului al patrulea, raportul de forțe pe arena politică a fost favorabil partidelor burgheze democrate. Atmosfera vieții publice era prielnică mai curînd înfruntărilor de opinii, dezbaterilor, experimentărilor, diversității de orientări, decît statuării unei unice direcții. A profesa, în asemenea condiții, sectarismul estetic ar fi însemnat pentru Nichifor Crainic să-și ucidă revista. Scrisă doar de mediocrități în stare să urmeze, spre a putea publica, orice directive, *Gîndirea* n-ar mai fi fost citită de nimeni. De aceea, Crainic s-a străduit din răsputeri să-și păstreze colaboratorii de nădejde — cu atît mai mult cu cît le prețuia efectiv scrisul —, închizînd un ochi, sau chiar pe amîndoi, cînd i se ofereau texte de calitate eterodoxe. De prin 1938, directorul *Gîndirii*, (care între timp evoluase, devenind un politician sadea, fără scrupule estetice) își schimbă tactica — și contextul politic îi permite s-o facă. Guvernul Goga suprimă cîteva din periodicele de atitudine democrată. Pe cele rămase le va suprima, în calitate de ministru al Propagandei, în anii următori, Crainic însuși. Forțele de dreapta ocupă poziții după poziții, parvin, în cele din urmă, la cîrmă. Întregul aparat de propagandă al statului este pus în funcțiune pentru reorientarea opiniei publice, pentru acapararea ei de către fascism. În noua conjunctură, doctrinarul „statului etnocratic" avea nevoie, neapărat, de stilouri obediente. Revista se difuza, de bine, de rău, și așa. El renunță, așadar, la colaboratorii ce renunțaseră la ospitalitatea lui, recrutează alții, de duzină, și din una din cele mai bune reviste de cultură apărute în perioada interbelică, *Gîndirea* devine una dintre cele mai proaste.

Astfel înfățișîndu-se situația, nu urmează de fel, am specificat-o repetat, că între cadrul spiritual vast de la *Gîndirea* și literatura autentică înmagazinată în paginile acestei reviste nu există afinități de nici un fel. Nici o relație nu există între creația veritabilă și concluziile ultime de ordin politic — misticism rasist, reacționarism, antidemocratism, fascism — ale doctrinei gîndiriste. Redus, aproape neglijabil, se vădește efectul în literatură al ortodoxismului programatic. Nu și al spiritualismului în general. Neortodoxă și necreștină, opera lui Blaga (lirică, dramatică, filozofică) își are o principală sursă obiectivă în sisteme de gîndire antiraționaliste, o alta în folclorul cel mai arhaic, fiind pătrunsă de spiritul gîndirii mitice, al gîndirii magice, spirit aferent religiozității. Operele altor colaboratori de frunte ai *Gîndirii* (Voiculescu, Pillat, Maniu), dacă nu observă canoanele bisericești, interpretează uneori — liber — motive religioase, și figurația lor este vădit îndatorată iconografiei creștine răsăritene. Direct ortodoxiste sînt cîteva proze (caduce) ale lui Victor Papilian, altele atestă intense preocupări religioase. Climatul *Gîndirii* nu se reduce însă la componenții lui de ordin politico-ideologic și filozofico-religios. Directivele inacceptabile coexistă între hotarele lui largi, simbiotic, cu idei, cu atitudini, preluate din alte ideologii, idei și atitudini de o validitate intrinsecă desăvîrșită, permanentă, însă cărora gîndirismul a căutat — fără a reuși întru totul — să le schimbe funcționalitatea. E vorba, în primul rînd, de interesul pentru realitatea națională. Cu toate dereglările operate în aparatajul teoretic prin care publicații de altădată propagaseră acest interes, *Gîndirea* l-a întreținut, și ea, efectiv, prin orientarea principială autohtonistă. Cum o altă publicație de mare prestigiu care să fi militat constant în acest sens n-a existat în epocă, așa cum existase, la începutul secolului, alături de *Sămănătorul*, *Viața românească*, intelectualitatea artistică (și în general intelectualitatea) preocupată în chip special de valorificarea spiritualității autohtone s-a simțit atrasă spre *Gîndirea*, spontan, indiferent dacă îi accepta sau nu — parțial sau integral — poziția teo-

retică. Apărea, e adevărat, în continuare *Viața românească*, însă obiectivul numărul unu al preocupărilor ei nu-l mai constituia specificul național, în orice caz, nu specificul național considerat în aspectele lui de arhaicitate, ci apărarea democrației, stăvilirea fascismului, demascarea ideologiilor reacționare. De altminteri, unii dintre colaboratorii *Gîndirii* (Cezar Petrescu, G. Călinescu, Vladimir Streinu ș.a.) trec, după 1930, cu toate armele și bagajele, la *Viața românească*, alții, ca Ion Pillat, Adrian Maniu, V. Voiculescu, scriu la ambele reviste, cîțiva (Tudor Arghezi, Tudor Vianu, Petre Marcu-Balș ș.a.), prezenți un timp și în *Gîndirea* și în *Viața românească*, se fixează, unii înainte, alții după 1930, în aceasta din urmă și în publicația săptămînală geamănă *Adevărul literar și artistic*. Numai la *Gîndirea* nu colaborează nici un scriitor de notorietate. Cîteva nume ilustre (Blaga, Voiculescu, A. Maniu, I. Pillat, Gib I. Mihăescu, Victor Papilian) sînt, totuși, legate de această publicație mai mult decît de oricare alta. Explicația nu poate fi, în majoritatea cazurilor, decît cea dată mai sus.

Poeți ai peisajului românesc, exploratori ai mitosului autohton, Pillat, Maniu, Voiculescu, Blaga aveau în *Gîndirea*, mai mult decît în toate celelalte periodice de frunte, o revistă bucuroasă a le găzdui scrisul și a întreține în jurul lui o atmosferă stimulativă. Cum zice undeva Lucian Blaga, *Gîndirea* oferea scriitorilor posibilitatea de a fi, în creație, români, fără să fie sămănătoriști. Sămănătorismul le repugna, unora, cel puțin. Nu-i suportau idilismul primitiv, didacticismul rudimentar. *Gîndirea* realizează — prin ei — această performanță de a uni specificul național cu spiritul modern. În aceasta constă, în esență, contribuția pozitivă a revistei pe tărîm literar, plastic și, în parte, muzical. Situația e de ajuns de paradoxală. O publicație ridicată cu înverșunare împotriva europenismului a contribuit la „modernizarea" literaturii și artei în aceeași măsură în care a contribuit la „autohtonizarea" ei. „Tradiționalismul" *Gîndirii* este (a observat-o G. Călinescu) o variantă a „modernismului". La un asemenea

rezultat nu se putea ajunge, desigur, decît prin derogare de la spiritul programului. Dacă și-ar fi aplicat doctrina cu strictețe, *Gîndirea* ar fi trebuit să promoveze o literatură mai puțin evoluată în aspectul formal decît aceea, minoră, a *Sămănătorului*, o literatură scrisă în limbaj arhaizant, artificial (cum și este, în parte, poezia lui Sandu Tudor), și care ar fi fost în total contratimp cu spiritul orientativ al creației contemporane. Dar a promovat, din contră, o poezie structurată în sensul celor mai îndrăznețe formule artistice moderne (Blaga, Adrian Maniu), o proză emancipată de canoanele tradiționale (Gib I. Mihăescu, Victor Papilian). Acei dintre poeții de prim rang care se mențin în tiparele prozodice consacrate (Pillat, Voiculescu) sînt neoclasici tot în sens modern, lirica lor avînd modulații de același tip ca versurile lui Paul Valéry. Paradoxul se lămurește în felul următor. Clamînd împotriva Occidentului (în totalitate), profețindu-i sfîrșitul, ideologii *Gîndirii* nu făceau decît să reproducă atitudini tot ale unor gînditori occidentali, în special ale lui Spengler. Întreaga lor formație era occidentală. Chiar pe Dionisie Areopagitul, Origen, Maxim Confesorul și ceilalți părinți răsăriteni ai bisericii, ca și pe Berdiaev, Bulgakov, etc., îi studiaseră în biblioteci din Occident. „Orientalismul" lor era o convenție, o atitudine livrescă. Familiarizat la Viena cu literatura nouă, îndeosebi cu expresionismul german, curent orientat spre sursele mitologice ale artei, spre spiritualitatea arhaică, și, în același timp, nerespectuos față de metrica poeziei premergătoare, Crainic nu va fi avut sentimentul că se contrazice publicînd poemele în vers abrupt oferite de Lucian Blaga, de Aron Cotruș, ori pe acelea, atît de antitradiționaliste prin întreaga lor structură, ale lui Adrian Maniu. Aceasta cu atît mai mult, cu cît, în toate aceste cazuri, materialul plastic al respectivelor poeme era de sursă autohtonă. De altfel, doctrina gîndiristă nu interzice literal formulele artistice moderne. Respingînd spiritul orientativ al „Occidentului", ea face, pur și simplu, abstracție de tehnicile artei și literaturii (nu fără ca Nichifor Crainic să dezaprobe, totuși, o sea-

mă de procedee ale picturii și poeziei contemporane, însă nu în articole de doctrină). Stilurile s-au putut, astfel, manifesta la *Gîndirea* o vreme, în toată diversitatea. A putut înflori o literatură cu pronunțat caracter național în armonie, prin noutatea expresiei, cu mișcarea artistică a țărilor de mare cultură. În virtutea acestui fapt, revista în discuție constituie — pînă în a doua jumătate a deceniului al patrulea —, în pofida tuturor tendințelor detestabile pe care le-a sprijinit, o coloană de susținere a culturii naționale viabile. Această cultură, însă, nu numai că nu rezultă din ideologia revistei, dar îi contrazice categoric esența reacționară.

Ce dă literaturii — mai exact spus, poeziei — publicate în *Gîndirea* (căci proza e cu totul eteroclită) o relativă omogenitate, delimitînd-o de cea promovată de alte reviste, nu e doar materia inspirației, ci și un mod anumit de structurare a ei. Deosebirile dintre poeți, mai ales dintre cei rebeli față de versificația tradițională (Blaga, Maniu), și dintre aceștia, considerați împreună, și neoclasicii (în ordinea formală) Pillat, Voiculescu, Crainic sînt incomparabil mai mari decît asemănările, și cu toate acestea, o invariantă comună poate fi identificată în creația lor. O combinație sui-generis de fabulos și real, la unii o atmosferă arcadică specială, un fel de nou idilism, radical diferit de cel sămănătorist. Un idilism (dacă îl putem numi astfel) obținut nu pe calea înfrumusețării convenționale a realității, ci pe aceea a transfigurării artistice, prin stilizarea naturii în spiritul folclorului arhaic, care — observă undeva Ion Pillat — a îndeplinit față de literatura cultă „același rol pe care îl au în alte literaturi, mai vechi, perioadele lor clasice din secolii trecuți"[1]. Dintr-o atracție instinctivă către lumea spirituală a satului, stimulată, incontestabil, și de îndemnurile în acest sens conținute în articolele de doctrină gîndiristă, poeții amintiți, și alții, nu numai că au recoltat din folclor, inclusiv din folclorul ezoteric, foarte puțin valorificat pînă la ei, motive de inspirație, dar au început să privească existența în genere ca printr-un ochean ce transfigurează, prin optica basmelor și legendelor, a miturilor și eresurilor, obținînd astfel viziuni de o frumusețe ingenuă, fascinantă. În versurile lor, peisajul apare spiritualizat, lumea — invadată de cer. Totul e candid, diafan, de o prospețime edenică. Nu rareori, universurile pe care le creează sînt frecventate de făpturi de pe alte tărîmuri, imaginare, inclusiv de personaje din Vechiul și Noul Testament, modelate de fantezia populară, precum și de năluci ale credințelor deșarte : vîrcolaci, vîntoase, cățelul pămîntului și altele asemenea. O astfel de figurație atestă un spirit manifest religios (nu neapărat ortodoxist) doar la Crainic și (pînă la un punct) Voiculescu. Ceilalți abordează sacrul dintr-o perspectivă sau mitologico-artistică (Blaga), sau strict artistică (Pillat, Adrian Maniu, D. Ciurezu ș.a.), servindu-se de el ca de orice material de inspirație : exploatîndu-i intens zăcămintele poetice, dar neutralizîndu-i sensul religios. Îngerii îndeplinesc, în poezia lui Ion Pillat, a lui Adrian Maniu și chiar a lui Voiculescu, aceeași funcție, strict artistică, decorativă, în majoritatea cazurilor, ca zînele, piticii sau păsările mai mult sau mai puțin năzdrăvane. Blaga le acordă și funcții simbolice, niciodată religioase.

Creația literară majoră din *Gîndirea* are, așadar, afinități îndeosebi cu acele rostiri doctrinare din publicistica revistei care, disparate, încapsulate în articulații ideologice blamabile, reprezintă, totuși, în afara contextului, puncte de program pozitive, ele provenind din ideologii anterioare, ce exercitaseră în cultură o influență fecundă. Nu e mai puțin adevărat că, stimulînd orientarea spre lumea națională, directivele acceptabile din programul *Gîndirii* îndrumă interesul spre zonele și aspectele imuabile ale acesteia. Paseismul sămănătorist devine la *Gîndirea*, nu numai în cuprinsul doctrinei, dar, în bună parte, și în acela al literaturii, anistorism. Există, e adevărat, priveliști ale existenței moderne chiar și în versurile unui poet al arhaicului prin excelență ca Blaga („Pe dealuri se-nalță solare/ Podgorii albastre și sonde!"...), însă cea mai întinsă parte a spațiilor lirice deschise de colaboratorii

[1] *Tradiție și literatură*, Buc., Casa școalelor, 1943, p. 29.

Cd. 5110 coala 64

Gîndirii e proiectată „peste veac", în afară de timp. Modernism în expresie, aliat cu atemporalitatea viziunilor!

Modernism radical, chiar avangardism, la unii (Blaga, Maniu); modernism clasicizant, la alții. Pe măsura înaintării în timp, acesta din urmă ajunge să imprime nota definitorie a stilului poeziei cultivate cu predilecție de *Gîndirea:* poezia „tradiționalistă". Ce deosebește „tradiționalismul", în lirică, de sămănătorism și poporanism este expresia mai densă, mai rafinată, intelectualizată, un anume aristocratism al formei. E ceea ce poeții neoclasici de la *Gîndirea*, cu Pillat, Voiculescu și Crainic în frunte, aduc nou față de un St. O. Iosif sau un Goga. Tradiționalismul lor e, într-un fel, un sămănătorism esențializat, clasicizat. Însă chiar de la constituire, înăuntrul lui se ivesc simptome de epigonism. În pofida acestora, asistăm în cursul deceniului al patrulea la o reală eflorescență a unei bune poezii de expresie neoclasică.

Ce a fost, așadar, gîndirismul, în concluzie? În politică, acest curent a reprezentat, evident, o variantă a fascismului. În cultură, s-a pretins a fi „însăși doctrina creației artistice românești". Cît de românești îi sînt sursele filozofice s-a văzut. Ele se găsesc în scriitorii bisericești din primele veacuri creștine, în Platon, în teologia bizantină și slavă, în ideologia gardiștilor albi și a proorocilor pieirii Europei, în doctrinele rasiste și fasciste. Departe de a fi fost o emanație a spiritualității românești sănătoase, gîndirismul a fost, în aspectul filozofico-ideologic, o excrescență parazitară a ei, o cangrenă în cultura națională. Spre a se putea însă insinua în organismul culturii, doctrina lui de esență aculturală și neromânească, prin finalitate — a adoptat înfățișarea „autohtonismului", anexîndu-și implicit o seamă de idei care, generate de tendințele autentice, firești, ale creației culturale, constituiseră și constituiau forțe propulsive de mare eficacitate pe tărîmul artei, al literaturii, al gîndirii teoretice. *Gîndirea* dînd ideilor respective un nou impuls, acestea au funcționat, în virtutea propriei naturi, într-un mod independent (în bună măsură) de spiritul orientativ insuflat de către acei ce le impulsionau, și astfel, departe de a fi fost „doctrina creației artistice românești", gîndirismul a întreținut, totuși, prin forța lucrurilor, pe durata unei perioade a existenței revistei (pe durata acelei perioade în care doctrina *Gîndirii* nu și-a divulgat integral esența nocivă), un climat în care creația substanțial românească, de expresie evoluată, modernă, s-a putut realmente dezvolta. Caracterizat pe baza operelor de trăinicie verificată lansate de *Gîndirea*, curentul legat de numele acestei reviste dobîndește, evident, cu totul alte atribute decît acele, infamante, cu care s-a investit prin asumarea funcțiilor ideologice menite să-l integreze fascismului. Ce rămîne de pe urma *Gîndirii* e, natural, creația pe care a găzduit-o, și aceasta nu suportă cu nici un chip încorsetarea în definiția gîndirismului ideologic. Literatura autentică din revistă e negația gîndirismului în înțelesul pe care acest termen l-a căpătat în urma angajării politice a curentului pe care îl desemnează. Pentru evitarea confuziilor, e preferabil, în consecință, a nu aplica apelativul „gîndiristă" creației valide apărute în *Gîndirea* sau publicate indiferent unde de către colaboratorii apropiați ai revistei. În literatură, „gîndirismul" se reduce la autohtonism. Nici ortodoxism ostentativ, nici naționalism xenofob, nici celelalte stigmate ale doctrinei. Autohtonism doar, și un autohtonism deschis, receptiv, asimilator. Substanță românească în expresie inedită.

Organ al unui curent ideologic obscurantist, reacționar, *Gîndirea* n-a îndeplinit, în epocă, doar rolul acesta. A fost, un lung șir de ani, un receptacol de opere menite să dureze. Colecția publicației depozitează, în afară de vase cu otravă, un tezaur de literatură admirabilă. Pe acest considerent, revista și curentul nu pot fi nicidecum reduse la numitor comun. *Gîndirea* trebuie disociată de „gîndirism". Gîndirismul a poluat și infectat spiritualitatea românească. *Gîndirea* a constituit, în epocă — în măsura în care n-a rămas un simplu organ al gîndirismului —, unul dintre focarele culturii românești.